YVES MARGAT

□ □ □

TRAITÉ

DE

L'HARMONIE CLASSIQUE

DURAND & Cie, Éditeurs, Paris
4, Place de la Madeleine, 4
United Music Publishers Ltd. Londres,
Elkan-Vogel Co., Philadelphia, Pa (U.S.A.)

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés
MADE IN FRANCE IMPRIMÉ EN FRANCE

YVES MARGAT

□ □ □

TRAITÉ

DE

L'HARMONIE CLASSIQUE

Prix net :

DURAND & Cie, Éditeurs, Paris
4, Place de la Madeleine, 4
United Music Publishers Ltd. Londres,
Elkan-Vogel Co., Philadelphia, Pa (U.S.A.)

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés
MADE IN FRANCE IMPRIMÉ EN FRANCE

A Monsieur Eugène Bigot

Chef d'orchestre
des Concerts Lamoureux

AVERTISSEMENT

L'élève qui aborde ce Traité est censé posséder les premières notions de l'Harmonie et en avoir étudié, au préalable, les lois fondamentales : à savoir, la constitution, la réalisation et l'enchaînement des accords [1].

Un premier inventaire lui aura donc permis de se familiariser, d'une part, avec la forme, le nom et le chiffrage des accords classés, d'autre part, avec les diverses possibilités pratiques de réalisation et d'accouplement auxquels se prêtent ces accords. Ayant dénombré et identifié les matériaux de l'Harmonie, il lui faut désormais procéder à leur assemblage et les utiliser pour la construction de la *phrase* musicale.

Au cours de la seconde partie de son étude, la plus complexe mais la plus attachante, les conditions auxquelles sont soumis le choix et l'emploi des termes harmoniques vont lui être exposées. Il apprendra à leur assigner une place et à leur attribuer une fonction dans la proposition musicale en tenant compte de leur propriété tonale ou de leur vertu attractive et à coordonner les propositions ainsi constituées selon l'équilibre et la logique du discours classique.

C'est en effet de l'écriture classique que nous avons déduit les principes et tiré les exemples qui devront guider l'élève durant son initiation progressive aux lois et aux usages de la syntaxe harmonique ; ce sont les règles mêmes auxquelles les Maîtres se sont pliés, les conventions qu'ils ont observées que nous lui demandons d'agréer.

L'analyse et l'imitation exclusives des procédés classiques par où doit nécessairement commencer l'étude de l'Harmonie et sur quoi elle se fonde n'ont pas pour but d'enfermer l'élève dans un petit nombre de formules rituelles et immuables, ni de le vouer aux seules modes d'expression et aux seules tournures d'une langue morte, si toutefois semblable définition peut s'appliquer à la musique de Mozart... La soumission temporaire aux disciplines classiques si salutaires durant le temps de l'apprentissage ne fait que différer l'usage des légitimes libertés qui, sous la plume d'un musicien averti, sont la prérogative du talent. La période scolaire une fois révolue, les licences et les extensions multiples qu'autorisent, dans la pratique de l'écriture libre, l'expérience et le goût et que nous ne pouvions consigner ici, paraîtront d'autant plus naturelles, on les appliquera avec une pertinence d'autant plus grande que l'on possédera mieux les principes qui en sont le point de départ. L'ignorance de ses origines rend inintelligible l'évolution du langage harmonique ; leur connaissance éclaire au contraire et justifie cette évolution en nous révélant les « radicaux » des locutions et des formules neuves qui se substituent progressivement aux anciennes et dont on pourrait croire la génération spontanée.

L'objet de ce Traité ainsi défini, on voudra bien le considérer moins comme un ouvrage d'esthétique que comme un manuel scolaire où se trouvent formulés, en

(1) Exercices Préparatoires à l'Etude de l'Harmonie, 1re et 2e Séries, par Yves Margat. (Durand et Cie, Editeurs.)

termes concis mais, nous l'espérons, d'une clarté suffisante, les commandements d'une Grammaire classique.

Afin de conserver à celle-ci sa destination pratique, nous avons limité au strict essentiel la partie théorique pour réserver la plus large place aux exemples et aux devoirs. Ces derniers se présentent sous la forme d'exercices élémentaires d'application et de thèmes proposés tantôt à la partie de Basse, tantôt à la partie supérieure et qui portent le nom traditionnel de *Basses* ou de *Chants-donnés.*

Nous nous sommes efforcés de concilier, dans le choix des exemples et dans la composition des devoirs, les exigences de l'Ecole et le souci de la musicalité et pris soin d'en éliminer toute formule qui satisfasse la logique sans satisfaire l'oreille. Dans la réalisation et l'harmonisation des Basses et des Chants-donnés, qu'ils se composent de simples successions d'accords de 5te ou permettent l'utilisation totale des ressources du vocabulaire harmonique, l'élève se souviendra que le respect le plus scrupuleux des règles et de la pureté de l'écriture ne saurait empêcher le goût et l'imagination de se manifester.

L'étude de l'Harmonie réclame un effort assidu et une volonté persévérante. Nous en avons établi les étapes méthodiques avec la double et constante préoccupation de ne laisser subsister aucune lacune et d'aplanir le plus possible les difficultés réelles mais non pas insurmontables qui attendent l'élève.

Sa divination et son instinct autant que sa mémoire musicale simplifieront notre tâche et abrègeront le temps de son apprentissage " technique ".

Si, comme nous le souhaitons, il est né " musicien ", il savait déjà ce qu'il va apprendre. Le don et l'intuition sans lesquels l'étude demeure lettre morte et n'a d'autre valeur qu'une documentation stérile lui auront fait pressentir les lois mystérieuses qui gouvernent l'univers harmonique et que nous avons tenté de résumer à son intention.

Ce livre pourtant n'aura pas été inutile et aura atteint son but s'il l'aide à mieux comprendre la Musique et, partant, lui donne de nouvelles raisons de l'aimer.

Yves MARGAT.
Paris 1941.

N. B. — Le corrigé des *Exercices*, *Basses* et *Chants* du *Traité* ainsi que leur *réalisation* sont publiés séparément [1].

On trouvera en appendice 72 *Basses* et *Chants-donnés* supplémentaires d'un degré supérieur se rapportant aux divers chapitres du Traité et dont la réalisation présente une certaine difficulté.

Selon le but qu'il poursuit ou le temps dont il dispose, l'élève pourra, soit procéder à la rédaction de ces devoirs supplémentaires à la suite de ceux qui figurent dans chacun des chapitres du Traité, soit en ajourner ou même en omettre la réalisation.

Le signe * suivi d'un numéro et figurant dans certains devoirs se rapporte à une licence ou à une extension d'emploi et renvoie l'élève au chapitre où, page 97 et suivantes, ces licences et extensions se trouvent exposées.

---

(1) *Corrigé* des *Exercices*, *Basses* et *Chants* du TRAITÉ de l'HARMONIE CLASSIQUE, par Yves Margat. (Durand, édit.)
Réalisation des *Exercices*, *Basses* et *Chants* du TRAITÉ de l'HARMONIE CLASSIQUE, par Yves Margat. (Durand, édit.)

1ère Partie

I - Accords de 5te

Cadences

Les Cadences sont de courtes formules composées d'accords déterminés et qui servent à ponctuer la phrase musicale. Elles en marquent soit la ***suspension,*** soit la ***conclusion.***

Les 4 Cadences les plus usitées sont:

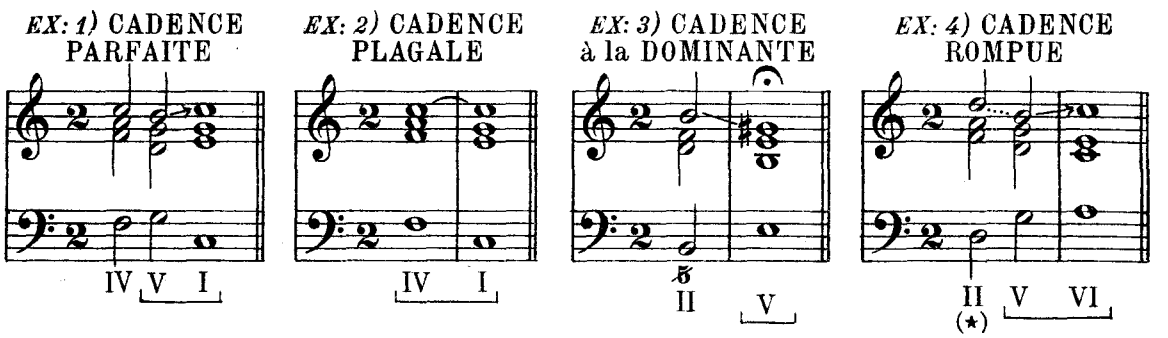
Iº La Cadence *Parfaite.* (degrés de la Basse: V-I), habituellement précédés du IIème ou du IVème degré. *EX: 1.*

IIº La Cadence *Plagale.* (degrés de la Basse: IV-I). *EX: 2.*

IIIº La Cadence *à la Dominante.* (Repos sur le Vème degré), précédé des Ier, IIème, IVème ou VIème deg. *EX. 3.*

IVº La Cadence *Rompue.* (degrés de la Basse: V-VI), précédés du IIème ou du IVème deg. *EX: 4.*

Les deux premières Cadences -*Parfaite* et *Plagale*- ont une fonction ***conclusive.***
Les deux autres -Cadence *à la Dominante* et *Rompue*- sont *suspensives.*



Réalisation des Cadences

La meilleure position de l'accord du Vème deg. dans les Cadences *Parfaite* et *Rompue* comporte la *note sensible* au *Soprano, (cette note montant ensuite à la Tonique. (EX: 1)* D'autres réalisations sont toutefois pratiquées.

Dans les Cadences *Parfaite, à la Dominante* et *Rompue,* on s'efforcera d'amener la *note sensible* par mouvement descendant. Ce mouvement implique l'abandon de la note commune. *(EX: 4)*

Dans le mode *mineur,* l'accord du IIème deg. (acc. 5) précédant celui du Vème doit avoir sa *Basse* doublée au *Soprano,* cette partie descendant ensuite à la *Sensible.(EX:3)*

(*) REMARQUE - Ces enchaînements d'accords peuvent se rencontrer au cours d'une phrase sans y déterminer de *Cadences* proprement dites. Ils n'en remplissent la fonction et n'en prennent le nom que si leur place dans la phrase correspond au sentiment de la *Carrure* ou de la *Respiration.*

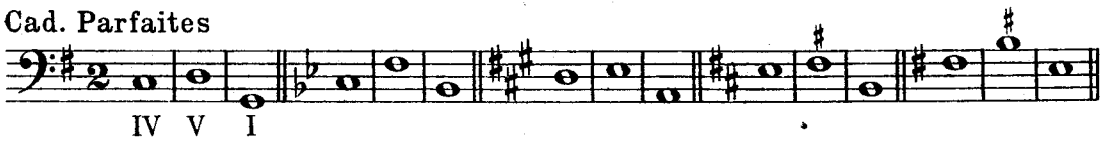
Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by DURAND & Cie 1941
D.& F. 13,083 Paris, 4 Place de la Madeleine.

EXERCICE

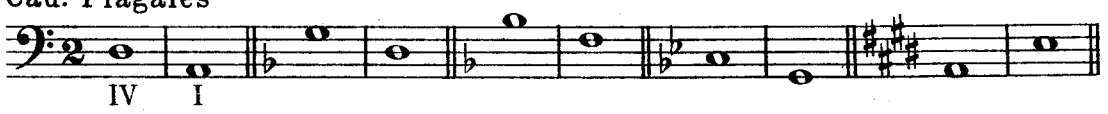
Réaliser les formules de Cadences suivantes dont la Basse est donnée
(Mentionner les *degrés* de la *Basse* en *chiffres romains*)

Nº 1

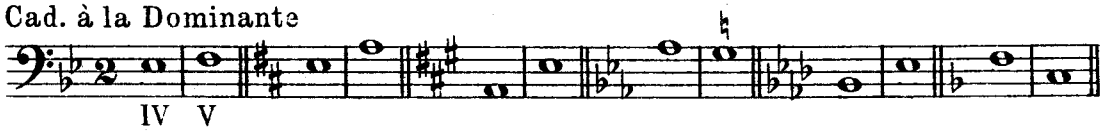
a) Cad. Parfaites



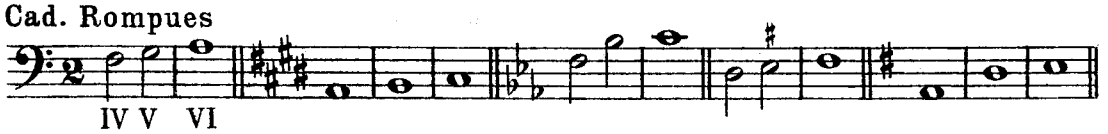
b) Cad. Plagales



c) Cad. à la Dominante



d) Cad. Rompues



Réalisation de la Basse-donnée

Pour réaliser une BASSE-DONNÉE continue on appliquera, d'une manière générale, les procédés et règles d'enchaînement des accords de 5^{te}.
(Cf. Exerc. Prép. $2^{ème}$ Série, Nº 1 à 7).

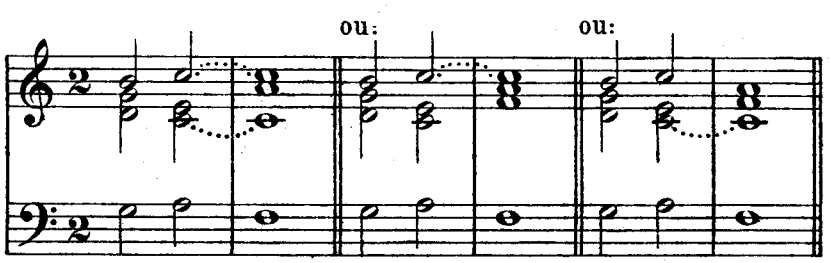
Chaque note de Basse doit comporter un ***accord de 5te***. La position de l'accord initial détermine la position du $2^{ème}$ accord; la position du $2^{ème}$ accord détermine celle du $3^{ème}$,... et ainsi de suite jusqu'à l'accord final.

Doublements

La *Basse* est, en principe, la meilleure note à doubler.

Lorsque, par suite d'une nécessité quelconque une autre note de l'accord, *(la 3ce ou la 5te)* doit être doublée et que cette note fait partie de l'accord suivant, il n'est pas indispensable de maintenir cette note commune ***aux deux parties*** où elle figure. On peut la conserver soit à l'une, soit à l'autre de ces deux parties. *(EX: 1)*

EX: 1



Notes communes

Les ***notes communes*** sont maintenues, en principe. Toutefois, dans tous les cas où leur maintien systématique présenterait quelque inconvénient: mouvement mélodique défectueux, position trop haute ou trop basse ou trop écartée, dessin inélégant du ***Soprano,*** on n'hésitera pas à abandonner les notes communes et à adopter une nouvelle position en vérifiant si ce déplacement ne provoque aucune ***faute d'enchaînement.***

Degrés

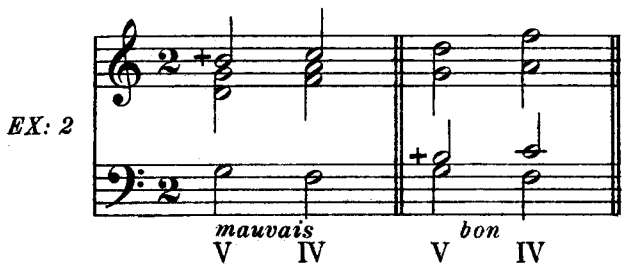
Le ***degré*** de chaque note de ***Basse*** doit être ***désigné*** par un chiffre ***romain.***

Note sensible

La ***note sensible*** figurant dans un accord ayant pour Fondamentale la ***Dominante*** ne peut être ***doublée*** et doit monter à la ***Tonique*** dans l'accord suivant si celui-ci la comporte.

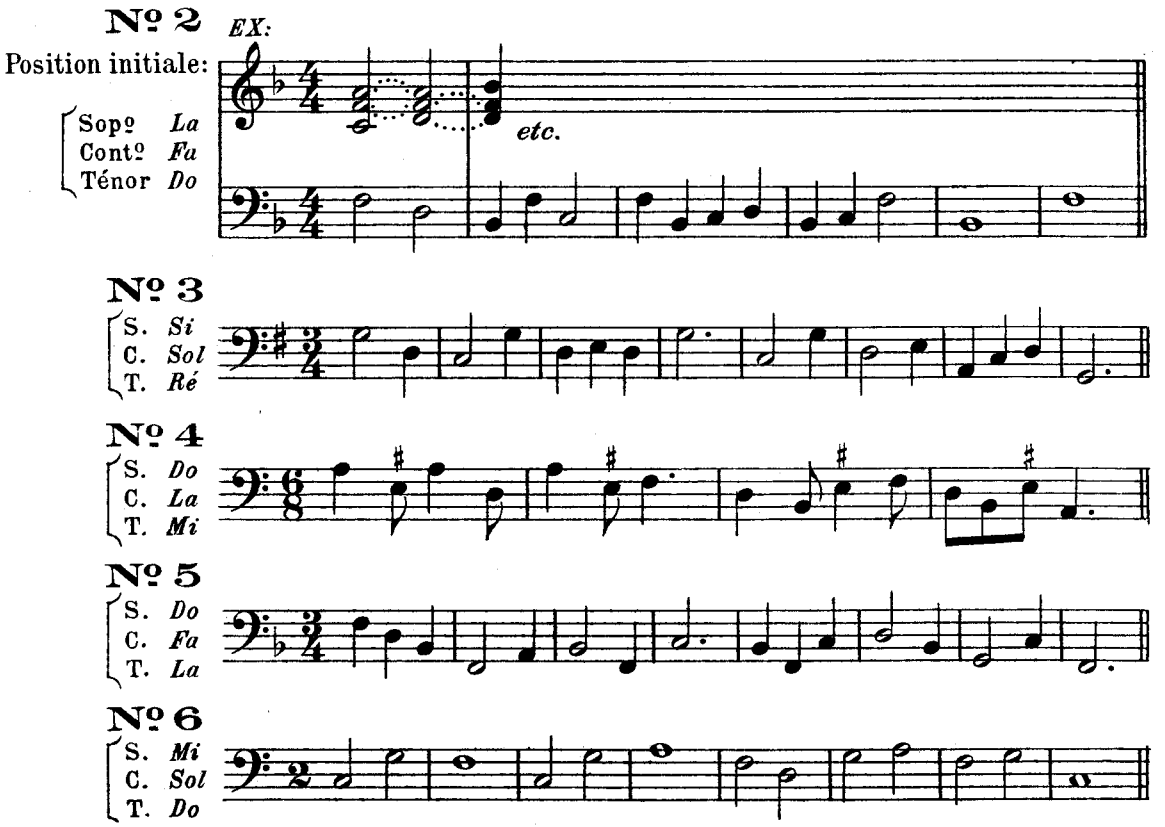
Enchaînement du V^{ème} au IV^{ème} Degré

Dans cet enchaînement la ***Sensible*** ne doit pas figurer au ***Soprano.*** *(EX: 2)*

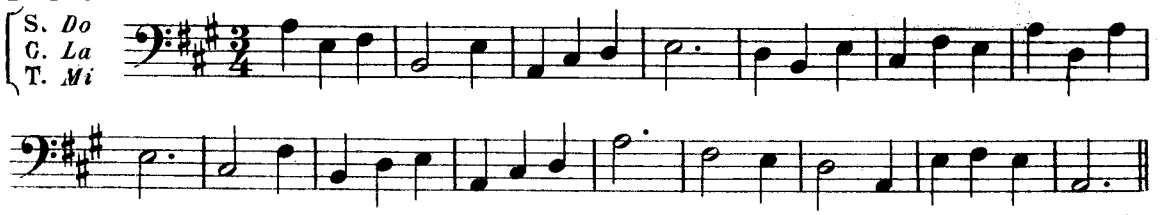


Basses-données

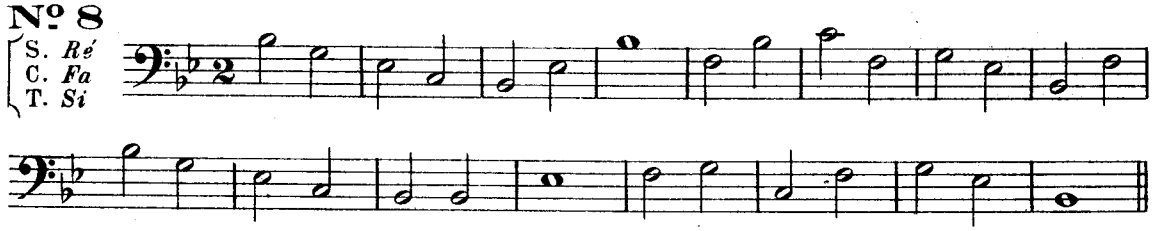
à réaliser



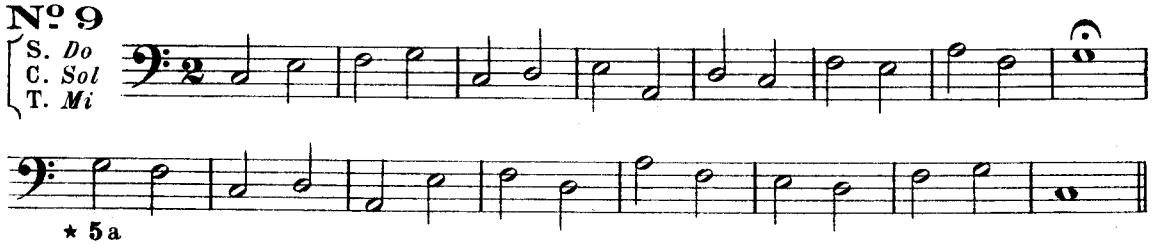
Nº 7



Nº 8



Nº 9



Supplément: Basses 1. 2. 3.

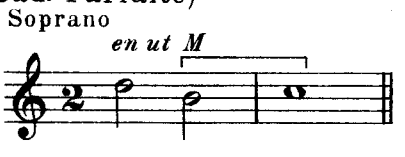
Harmonisation des Cadences

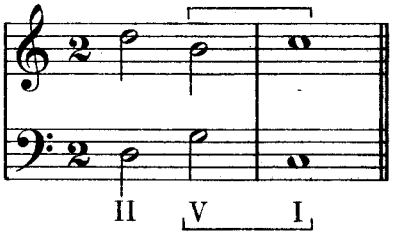
Pour l'établissement d'une *Basse* sous une formule de *Cadence* dont le *Soprano* est donné, on utilisera les *degrés* appropriés au type de la *cadence* proposée, (Cf. page 1).

L'*accord initial* qui précède la *Cadence* proprement dite sera choisi selon la 1ère note du *Soprano*.

EX: (Cad. Parfaite)

Soprano





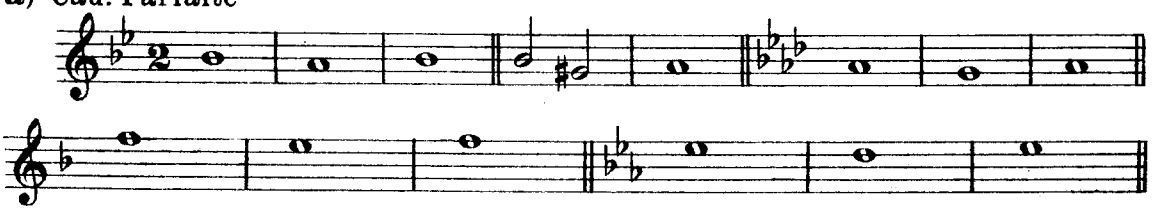
EXERCICE

Harmoniser et Réaliser les formules de Cadences suivantes, dont le Soprano est donné

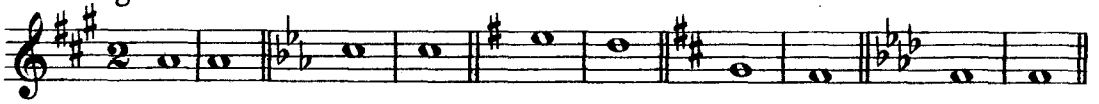
(Mentionner le *Ton* et les *degrés* de la Basse).

Nº 10

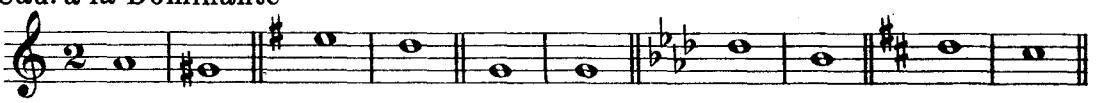
a) Cad. Parfaite



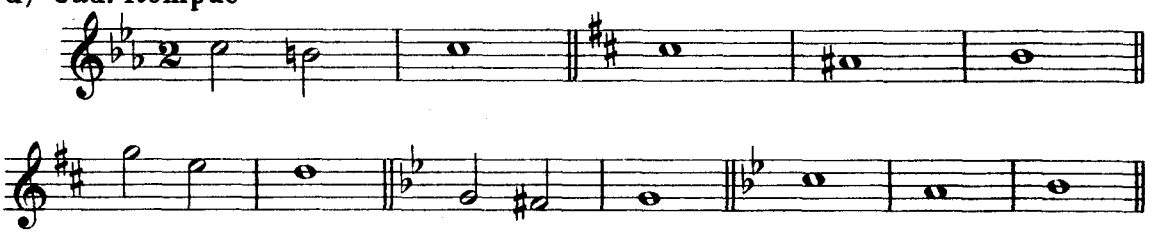
b) Cad. Plagale



c) Cad. à la Dominante



d) Cad. Rompue



Harmonisation du Chant-donné

L'harmonisation ou *accompagnement* d'un *CHANT* donné au *Soprano* consiste dans l'établissement et la réalisation d'une *Basse continue* sous ce Chant.

Pour l'établissement de cette *Basse* et sa réalisation on adoptera la méthode suivante:

1º Situer et harmoniser les *Cadences.*

2º Constituer la *Basse* entière et en mentionner les *degrés.*

3º *Réaliser* la *Basse.*

(Les Chants Nº 11 à 15 comportent *un accord de 5te* par *note de Soprano).*

On s'abstiendra d'employer *deux fois de suite* le même accord.

Choix des Accords

Les 3 Accords les plus *tonals* sont ceux des Ier, IVème et Vème degré.

Les accords des IIème, IIIème et VIème degré seront plus particulièrement réservés aux enchaînements:

(II)-V, V-(VI), (III)-(VI), (VI)-V, (VI)-(III).

En dehors des enchaînements IV-V et V-VI et inversement, les enchaînements par *mouvement conjoint* de la *Basse* seront peu utilisés.

Leur emploi pourra se justifier toutefois lorsque la *Basse* et le *Soprano* procéderont par *mouvement contraire.*

Les accords ayant *une* ou *deux notes communes* sont, en général, d'un bon enchaînement.

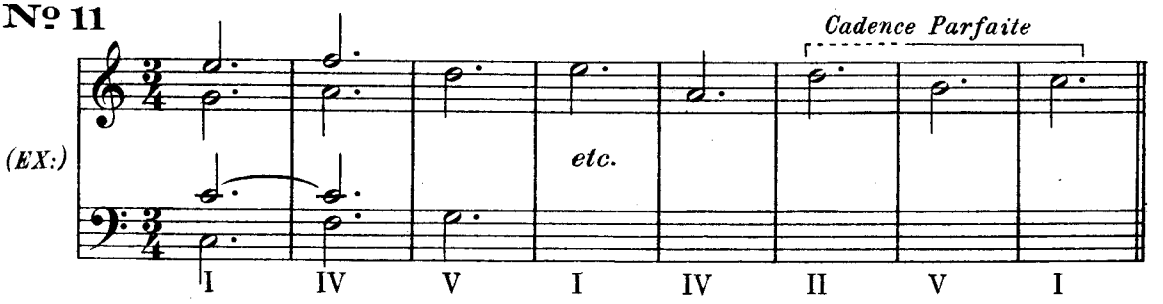
L'accord *initial* et l'accord *final* sont toujours l'accord du I^{er} degré.

L'accord du *VII^{ème} degré des deux modes* (5) ainsi que l'accord du *III^{ème} degré du mode mineur* (5te augmentée) sont *impraticables.*

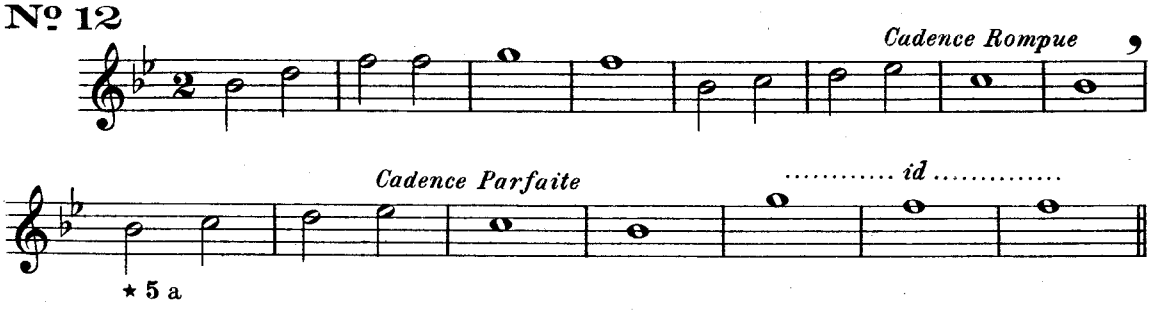
L'accord du *II^{ème} degré du mode mineur* ne peut être employé que s'il est suivi du *V^{ème} degré.*

Chants-donnés

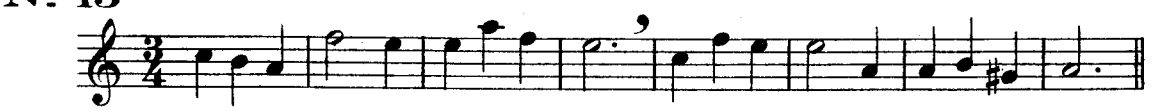
N^{o} 11



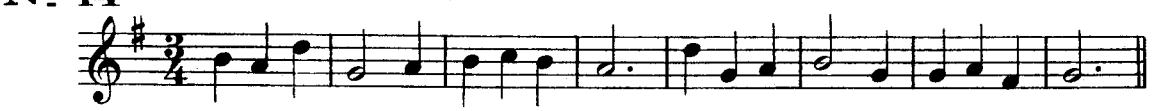
N^{o} 12



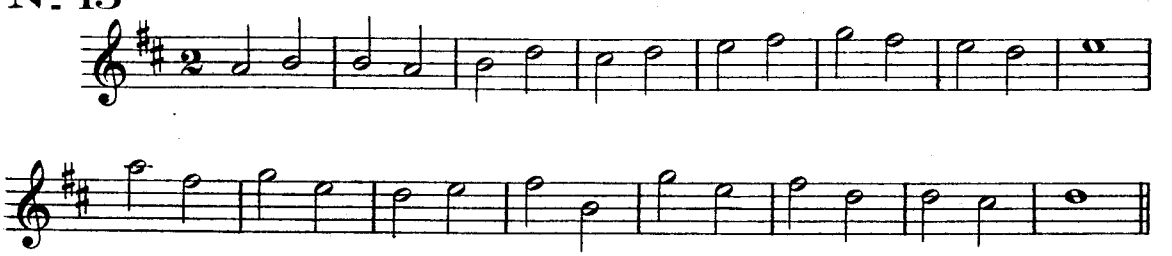
N^{o} 13



N^{o} 14



N^{o} 15



Supplément: chants 4 et 5

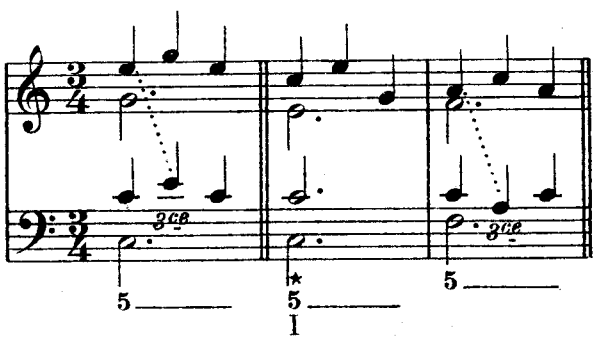
Chants donnés permettant l'harmonisation de plusieurs notes par le même accord

Le ***même accord*** peut être maintenu sous deux ou plusieurs notes consécutives du ***Chant,*** à condition que celles-ci fassent également partie de cet accord et pendant la durée de la même mesure.

Le maintien du même accord sous plusieurs notes consécutives du ***Soprano*** n'implique pas l'immobilité de la ***position*** de cet accord et peut nécessiter un regroupement des parties intérieures.

La ***suppression*** de la 5^{te} sur un ***temps faible*** ou sur la ***partie faible d'un temps*** ainsi que dans l'accord du 1^{er} ***degré,*** même situé sur un temps fort, est admise. On évitera, par contre, l'absence, même momentanée de la 3^{ce}. *EX: 1*

EX: 1



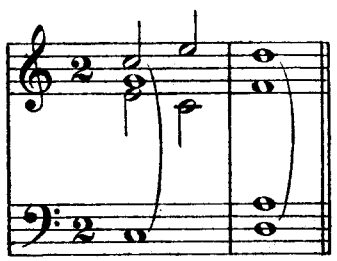
★ Basse triplée

Le changement de ***position*** d'un accord ne détruit pas les fautes ***d'Octaves*** ni de ***Quintes consécutives*** entre deux accords successifs. *EX: 2* (**a**)

L'effet de ces ***Quintes*** ou de ces ***Octaves*** est toutefois atténué lorsqu'elles se trouvent à une distance suffisante l'une de l'autre et à condition qu'elles ne se produisent pas sur des ***temps correspondants,*** *EX: 2* (**b**) ou que la seconde ne figure pas sur le 1^{er} ***temps.*** *EX: 2* (**c**)

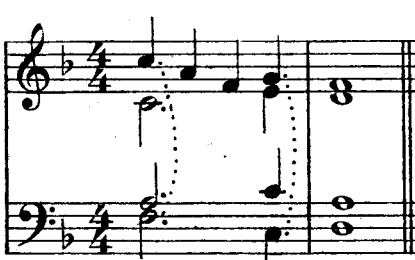
N. B. Pendant la durée de la même mesure, les notes représentant un son fixe peuvent être ***tenues*** au lieu d'être ***répétées.*** *EX: 1*

EX: 2 (**a**)



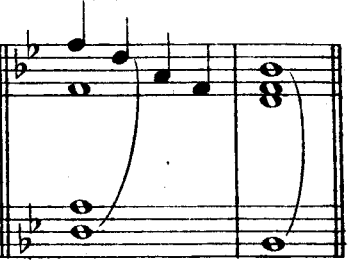
à éviter

EX: 2 (**b**)



praticable

EX: 2 (**c**)

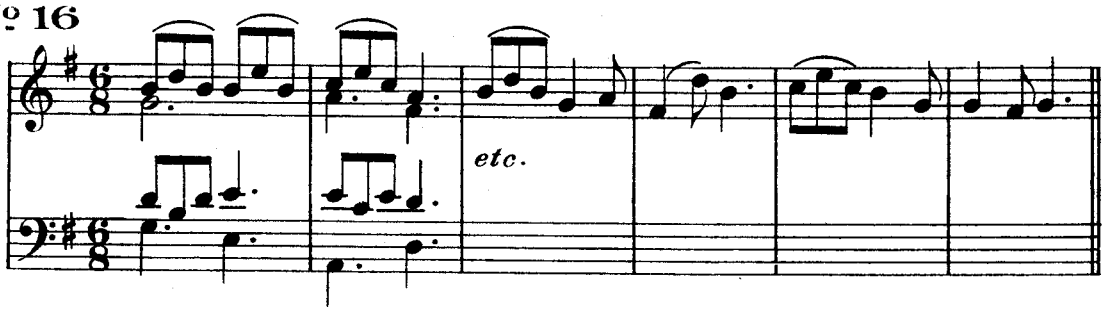


à éviter

Chant-donné

-Les notes surmontées d'une liaison comportent *un seul accord*-

Nº 16



Supplément: Chants 6, 7 et 8

Marches harmoniques

Une ***Marche harmonique*** consiste dans la reproduction d'une formule de ***deux*** ou ***plusieurs accords distincts*** appelée MODÈLE sur différents degrés d'une Gamme pris dans un ordre déterminé *(**ascendant** ou **descendant**)*.

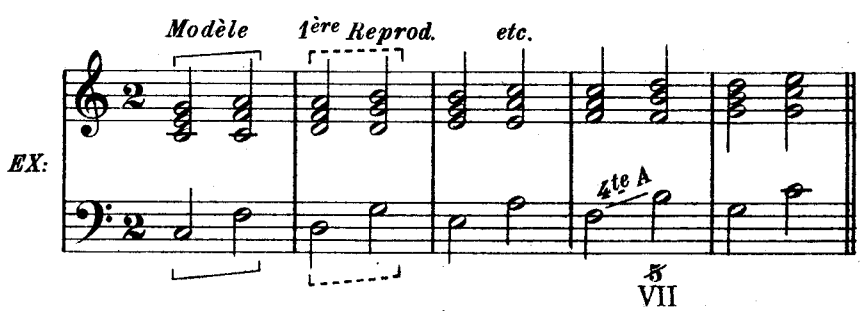
La réalisation des formules reproduisant successivement le *Modèle* doit être conforme à la réalisation de celui-ci. Les rapports harmoniques et le dessin mélodique des parties du *Modèle* doivent donc se reproduire exactement dans la réalisation des formules suivantes.

La réalisation du *Modèle* doit être l'objet d'un soin particulier, surtout en ce qui concerne le ***dessin du Soprano***. Le rapport d'***octave*** entre la ***Basse*** et le ***Soprano*** est, autant que possible, ***à éviter***. ***La position initiale*** doit être choisie de manière à ce que le *Modèle* puisse être reproduit autant de fois qu'il est prescrit sans qu'à aucun moment on soit amené à excéder la ***tessiture*** des parties.

Le Passage du ***dernier accord*** du *Modèle* au ***premier accord*** de sa ***reproduction*** ne doit donner lieu à aucune faute d'enchaînement. *(**5tes** ou **8ves** **consécutives** ou **directes**)*.

Les ***intervalles mélodiques*** habituellement ***défendus*** deviennent ***praticables*** dans le cours d'une *Marche*.

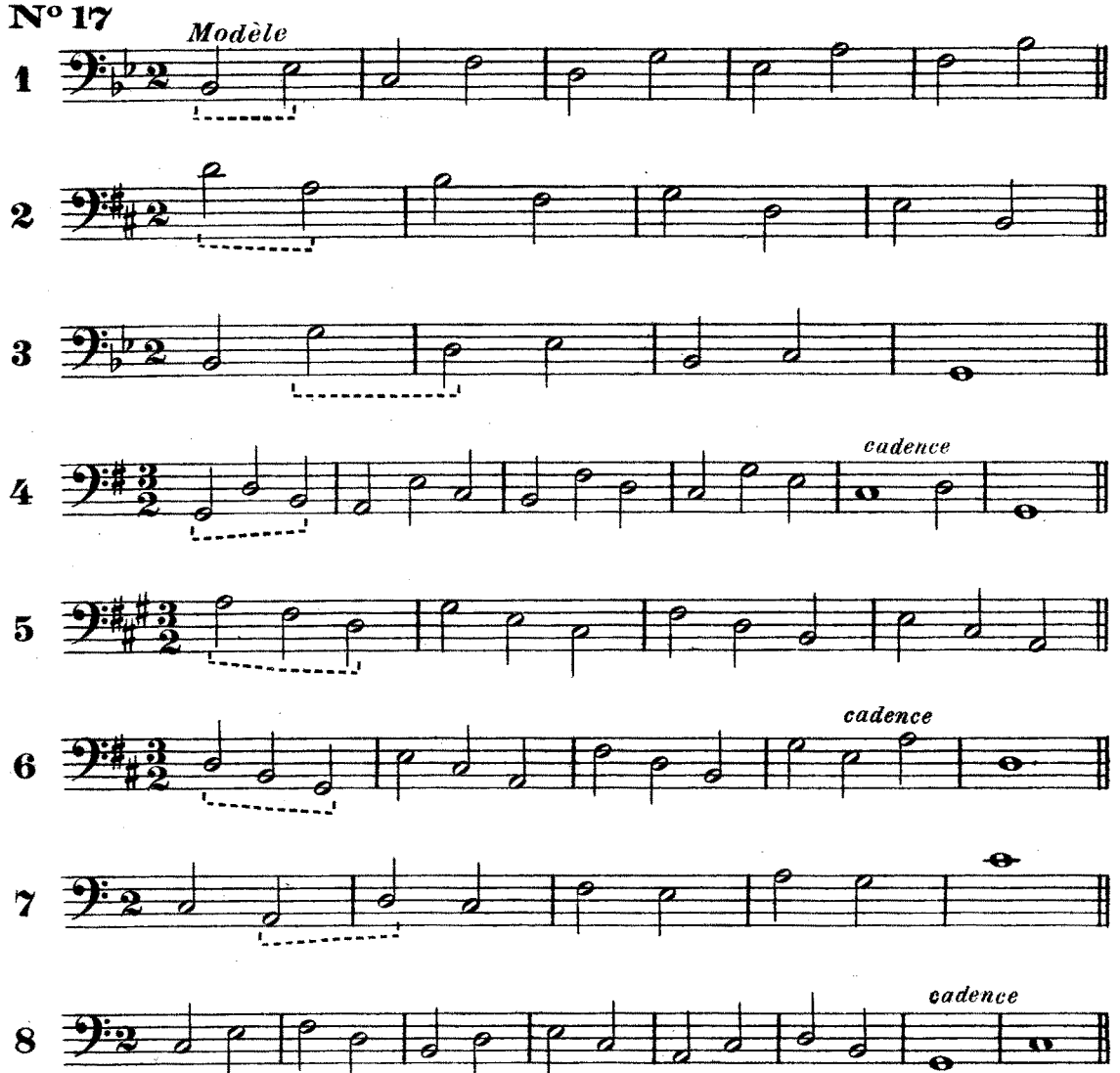
L'accord du VII ème degré des deux modes, (5), peut être utilisé, ***en dehors du Modèle***.



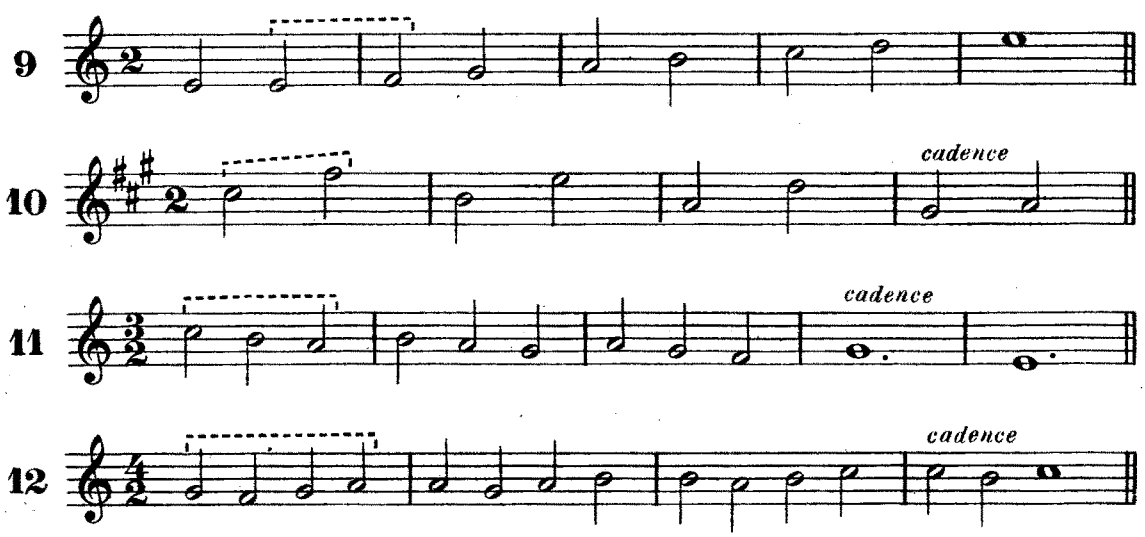
EXERCICE

Marches harmoniques (BASSES-DONNÉES)

N° 17



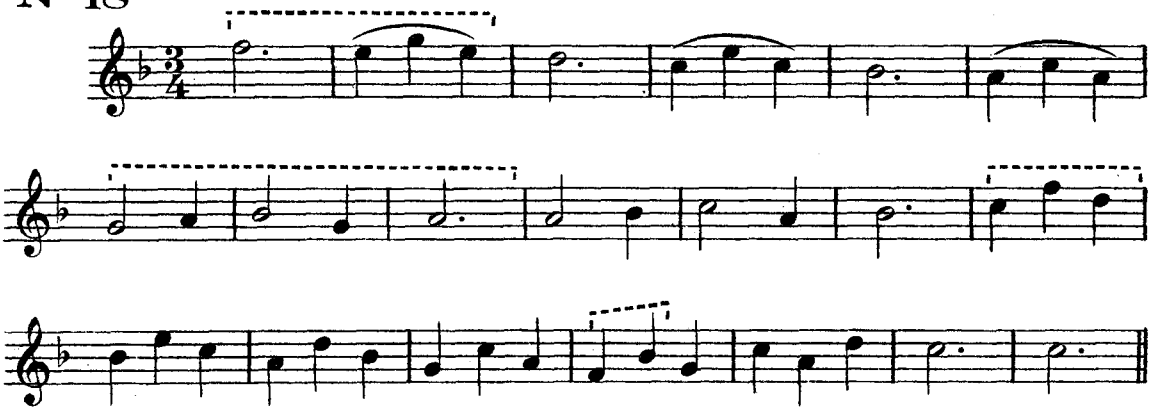
Marches harmoniques (CHANTS-DONNÉS)



Chant-donné

(Emploi des Marches harmoniques)

N° 18



Supplément: chant 9.

II. Accords de 6^{te}

Cadences

L'accord de 6^{te} n'intervient dans les *Cadences* que comme *accord préparatoire.*

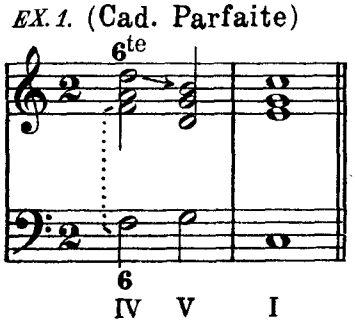
On l'emploie dans les Cadences: *Parfaite, à la Dominante* et *Rompue* sur le IV^{me} ou le VI^{ème} degré, immédiatement avant l'accord de 5^{te} du *V^{ème} degré.* (⋆)

Réalisation

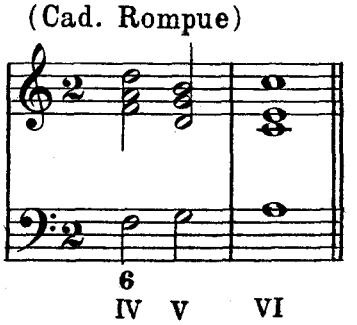
La meilleure réalisation de l'*acc. de 6^{te} du IV^{ème} degré* précédant l'*accord de 5^{te} du V^{ème}* comporte la *6^{te} au Soprano* et le *doublement de la Basse* au *Ténor. EX. 1.* La réalisation de l'*accord préparatoire de 6^{te} du VI^{ème} degré* appelle de préférence la *3^{ce}* au *Soprano* et le doublement de cette note. *EX. 2.*

(⋆) Il est bien spécifié que les *accords de 6^{te}* sont désignés par le *degré* qu'occupe leur *Basse* et non par celui de leur *Fondamentale.*

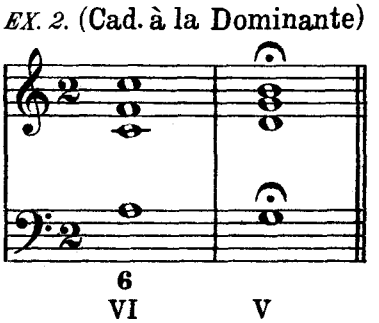
EX. 1. (Cad. Parfaite)



(Cad. Rompue)



EX. 2. (Cad. à la Dominante)

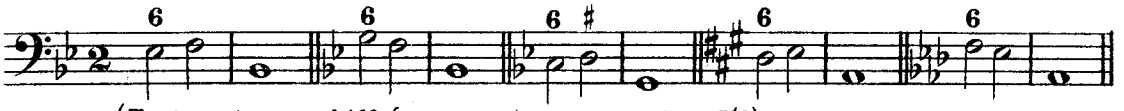


EXERCICE

Réaliser les formules de Cadences suivantes dont la Basse est donnée
(Mentionner les *degrés* de la *Basse*)

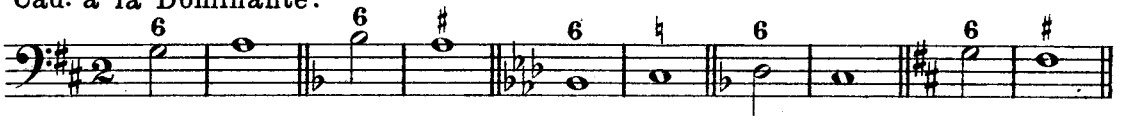
N° 19

a) Cad. Parfaites:

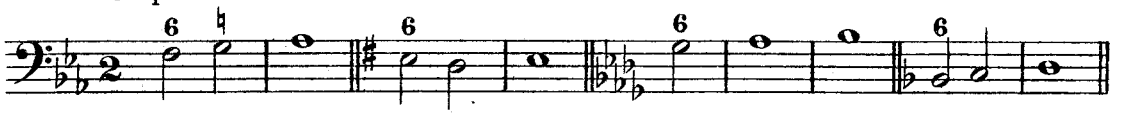


(Toute note non chiffrée comporte un *accord de 5te*)

b) Cad. à la Dominante:



c) Cad. Rompues:



Emploi général de l'Accord de 6^{te}

(Enchaînement: Cf. Ex. Prép. 2ème Série, N° 8 à 13)

Réalisation

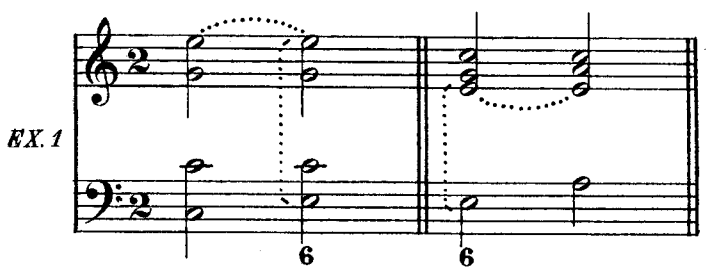
Chacune des 3 notes de l'*accord de 6te* peut être *doublée*.

Le doublement de la *Basse* est le moins usité.

Ce doublement est toutefois pratiqué:

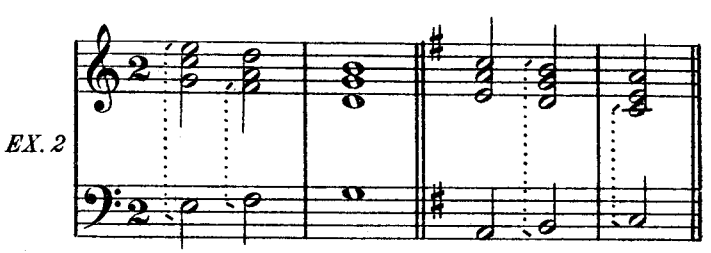
1° Dans l'accord de 6^{te} du *IVème degré* précédant le *Vème (Cadences)*

2° Lorsque la partie qui double la *Basse* est *note commune* avec l'accord *précédant* ou avec l'accord *suivant*. *EX. 1.*



EX. 1

3° Lors de la succession de *2* ou de *plusieurs accords de 6te*, et, en général, dans les enchaînements où les parties extrêmes, *(Basse-Soprano)*, procèdent par *mouvement contraire* et *degrés conjoints*. *EX. 2.*



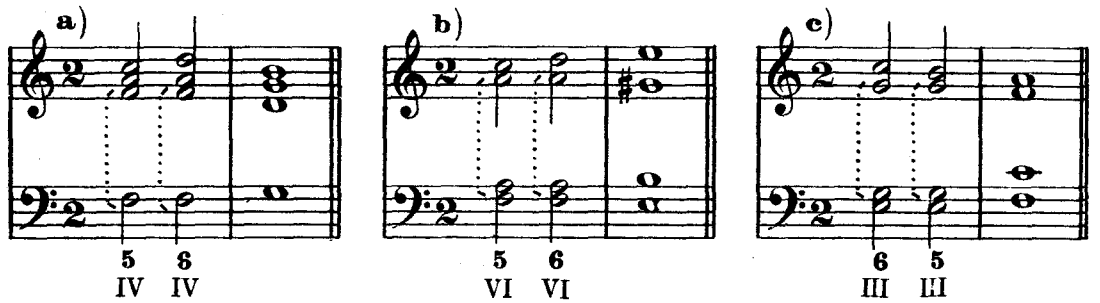
EX. 2

Enfin dans le cas où l'on ne peut doubler une autre note et pour éviter une faute d'enchaînement.

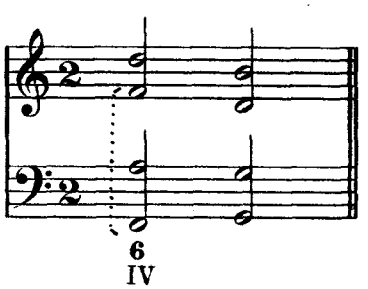
Lors de l'enchaînement d'un *accord de 6te* avec un *accord de 5te* ayant pour *Basse* le *même degré,* et *inversement,* on doublera, selon le cas, soit la *Basse,* soit la *3ce* dans *les deux accords,* cette réalisation permettant de maintenir les *notes communes* aux *mêmes parties. EX.* **3, a, b, c.**

On doit éviter de doubler la Basse de l'accord de **6te** au *Contralto.* Toutefois ce doublement est admis dans une *position large* et plus spécialement dans l'accord du *IVème degré. EX. 4.*

EX. 3



EX. 4

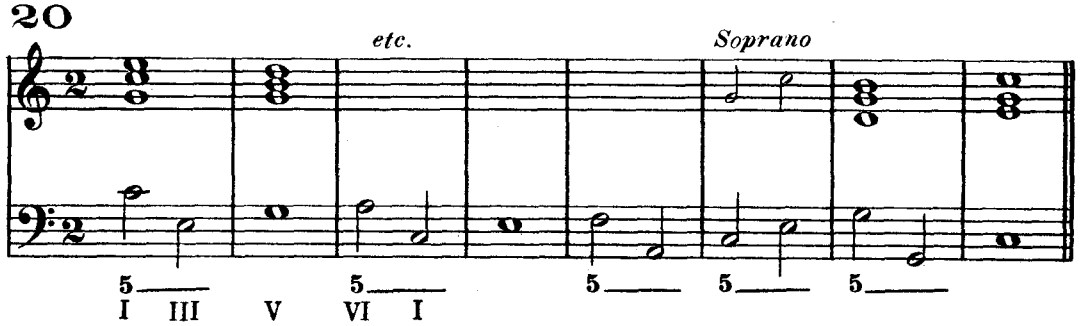


Dans l'*accord de 6te* du *VIIème degré,* la *Basse, note sensible,* ne peut être *doublée.*
Dans l'*accord de 6te* du *IIème degré,* la *6te, note sensible,* ne peut être *doublée.*
La partie où elle figure doit *monter à la Tonique* dans l'accord suivant.

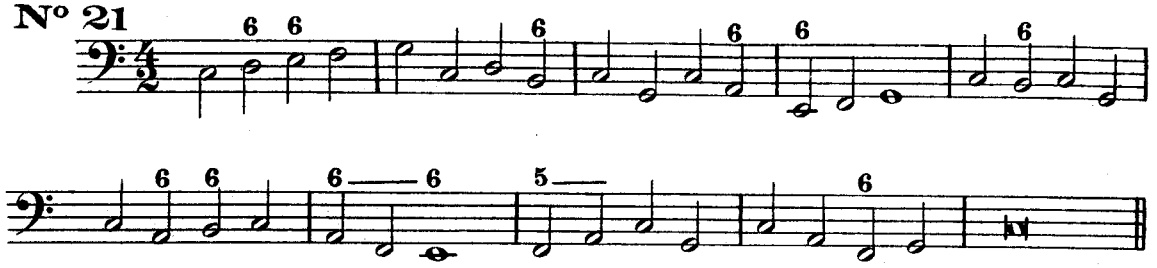
Basses-données

(Pour la signification du chiffrage (**5** ——) et (**6** ——)
Cf. Exerc. Prép. **2**ème Série, N° **28**) Ce chiffrage est encore usité dans le cas où la *Basse* du *même accord* se déplace d'une *Octave,* (**7**ème mesure du N° **20**)

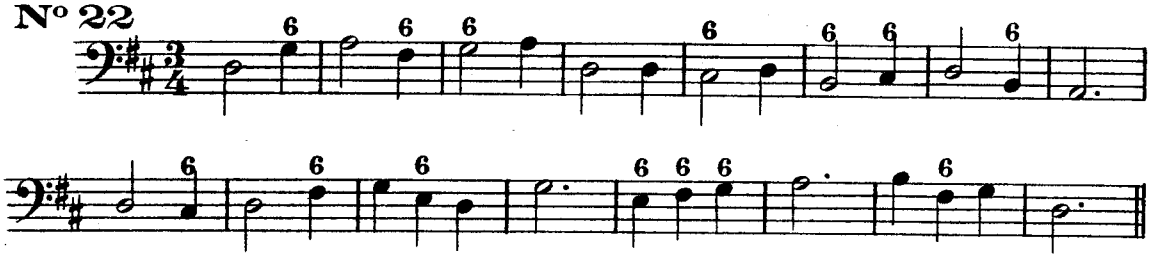
N° 20



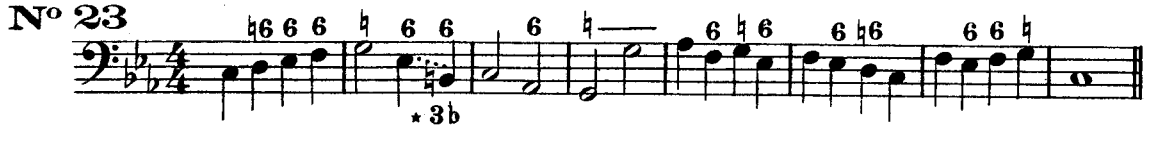
N° 21



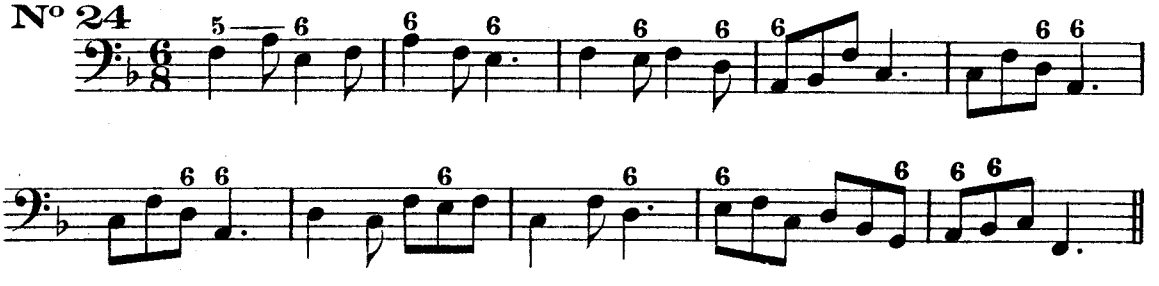
N° 22



N° 23



N° 24



Harmonisation des Cadences

Accords de 5^{te} et de 6^{te}

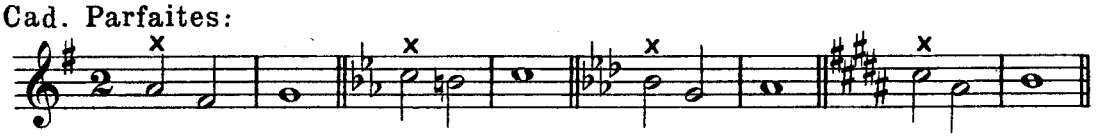
EXERCICE

Harmoniser et Réaliser les formules de Cadences suivantes dont le Soprano est donné.

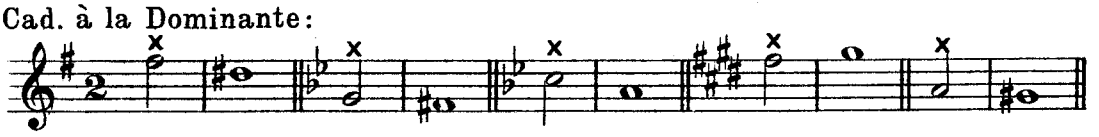
La place des *accords de 6^{te}* est signalée par l'indication (x)

N° 25

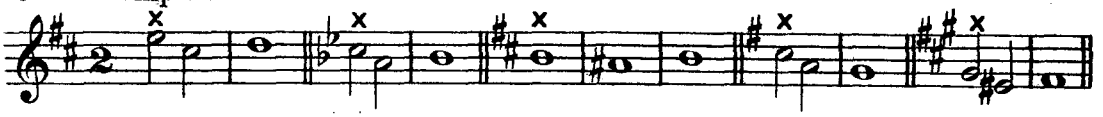
a) Cad. Parfaites:



b) Cad. à la Dominante:



c) Cad. Rompues:



Emploi général des Accords de 6^{te} dans l'harmonisation du Chant-donné

On observera pour l'harmonisation des *Chants* comportant l'emploi d'*accords de 5^{te} et de 6^{te}* la méthode prescrite, d'une manière générale, pour l'*harmonisation du Chant-donné*.

Emploi de l'Accord de 6^{te}

Les **3** accords de 6^{te} les plus *tonals* de la gamme sont ceux qui ont respectivement pour *Basse* les *III^{ème}, VI^{ème}* et *VII^{ème}* degrés. (Ces **3** accords de 6^{te} formant le *1^{er} renversement* des *accords de 5^{te}* des *I^{er}, IV^{ème}* et *V^{ème} degré*.

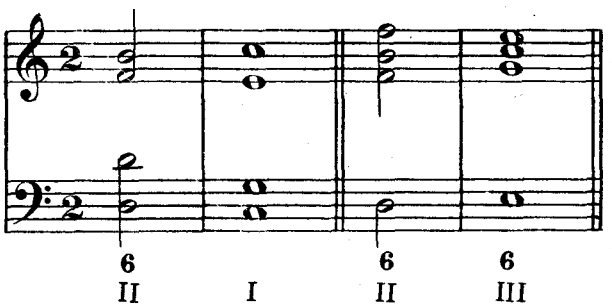
En dehors des *Marches harmoniques*, les *I^{er}* et *V^{ème} degré* ne peuvent servir de *Basse* à un *accord de 6^{te}*.

L'*accord de 6^{te}* du *II^{ème} degré* doit être *suivi* soit de l'*accord de 5^{te}* du *I^{er} degré*, soit de l'*accord de 6^{te}* du *III^{ème} degré*. *EX. 1.*

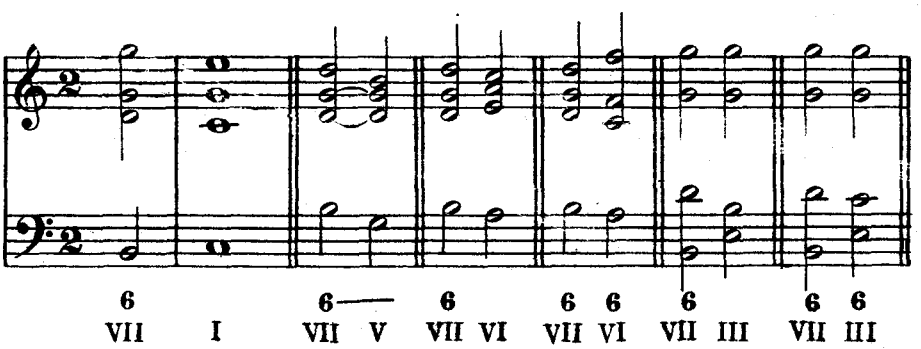
L'*accord de 6^{te}* du *IV^{ème} degré*, (renversement de l'*accord de 5^{te}* du *II^{ème} degré*) trouve sa principale application dans la préparation des *Cadences*. Dans le *mode mineur*, cet accord ne peut avoir d'*autre emploi*.

L'*accord de 6^{te}* du *VII^{ème} degré, (note sensible)* est généralement *suivi* de l'*accord de 5^{te}* du *I^{er} degré*. Il peut également *précéder* son propre *accord fondamental*, et, *dans le mode Majeur seulement*, les *accords de 5^{te}* et de *6^{te}* des *III^{ème}* et *VI^{ème} degré*. *EX. 2.*

EX. 1



EX. 2

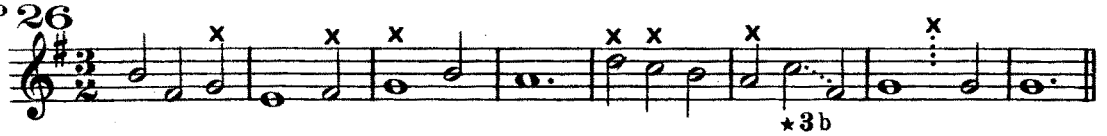


Chants-donnés

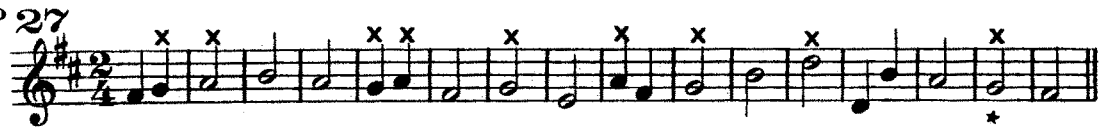
Accords de 5^{te} et de 6^{te}

La place des *accords de 6te* est signalée par l'indication (x)
(Les notes surmontées d'une liaison comportent *un seul accord*)

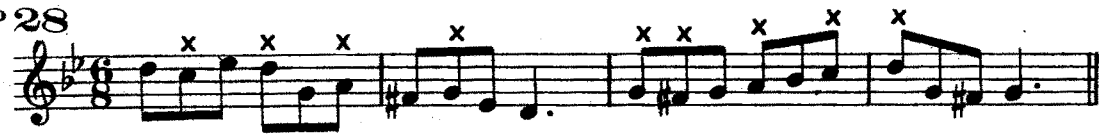
N° 26



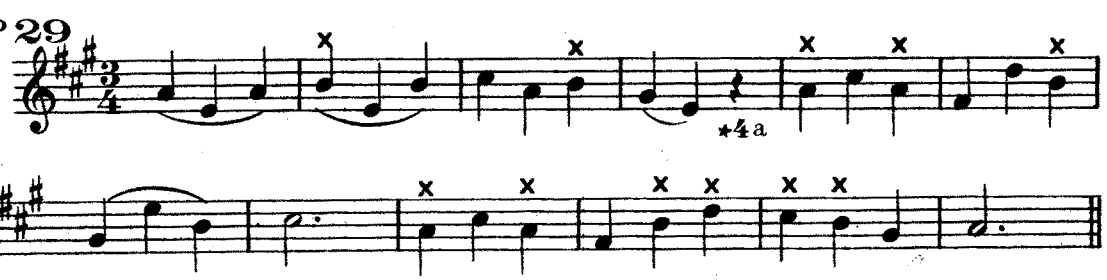
N° 27



N° 28



N° 29



(*) *Cadence Plagale* renversée: $\left[\begin{smallmatrix}6\\VI\end{smallmatrix}\text{—I}\ \_\ \text{pour}\ \begin{smallmatrix}5\\IV\end{smallmatrix}\text{—I}\right]$

Supplément: Chant 10.

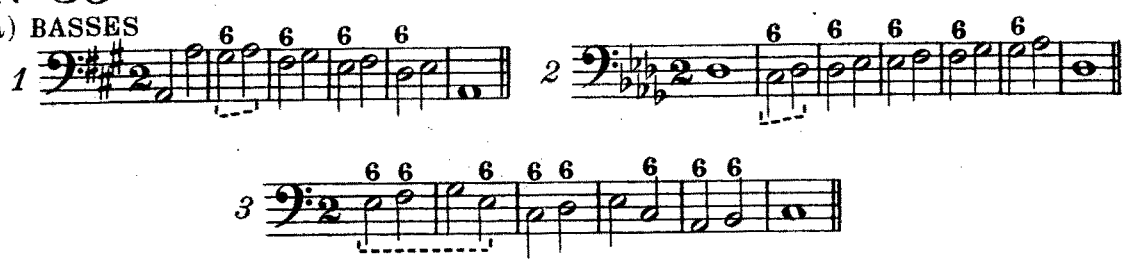
Marches harmoniques

Accords de 5^{te} et de 6^{te} (*)

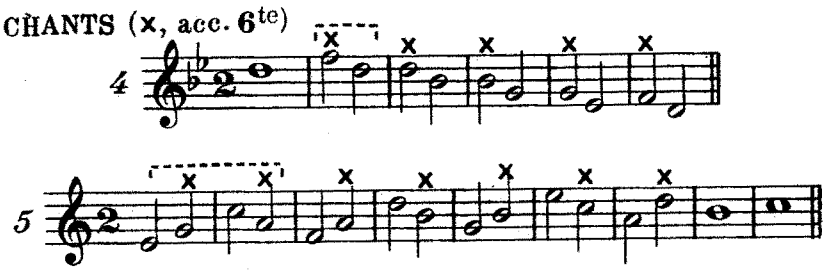
EXERCICE

N° 30

a) BASSES



b) CHANTS (x, acc. 6^{te})



(*) Au cours des *reproductions* d'une *Marche,* l'emploi et l'enchaînement des *accords de 6te* ne sont subordonnés à aucune considération de *degré*.

III. Accords de 4^{te} et 6^{te}

(Enchaînement: Cf. Ex. Prép. $2^{ème}$ Série, N° **14 à 20**)

Cadences

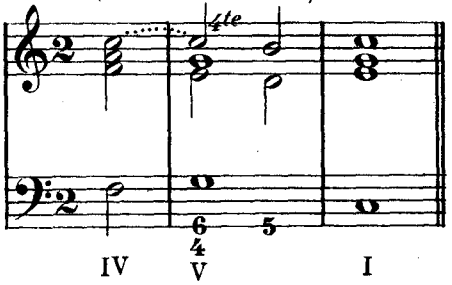
L'*accord de 4^{te} et 6^{te}* figure dans les *Cadences Parfaite, à la Dominante* et *Rompue* sur le *$V^{ème}$ degré*. Il est généralement précédé de l'*un des accords préparatoires* habituels *(5^{te} ou 6^{te})* et est suivi de l'*accord de 5^{te} du $V^{ème}$ degré*.
Sa place est sur le *temps fort* ou sur la *partie forte d'un temps*.

L'accord de *4^{te} et 6^{te} de Cadence* comporte le *doublement* de la *Basse*, la *4^{te}* étant de préférence placée au *Soprano*.

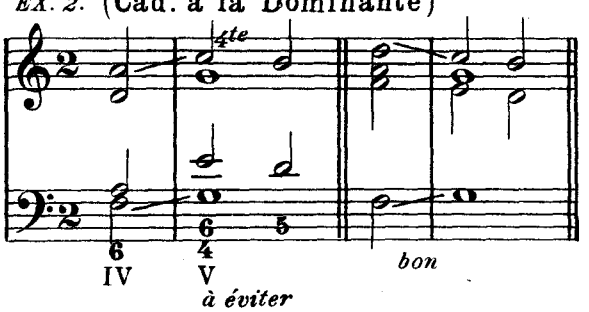
A quelque partie qu'elle figure, la *4^{te}* doit *descendre* à la *Sensible* dans l'accord suivant. *(accord 5^{te} du $V^{ème}$ degré).* *EX. 1.*

Lorsque la *4^{te}* n'est pas *note commune* avec l'*accord précédent*, il faut éviter de l'amener par *mouvement direct* par rapport à la *Basse*. *EX. 2.*

EX. 1. (Cad. Parfaite)



EX. 2. (Cad. à la Dominante)

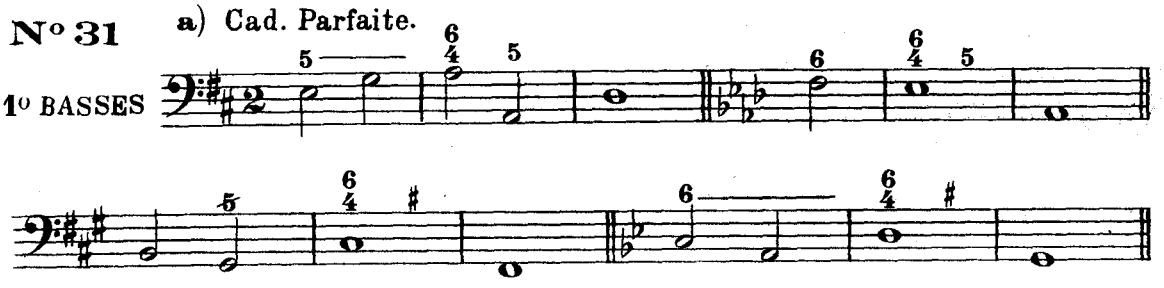


EXERCICE

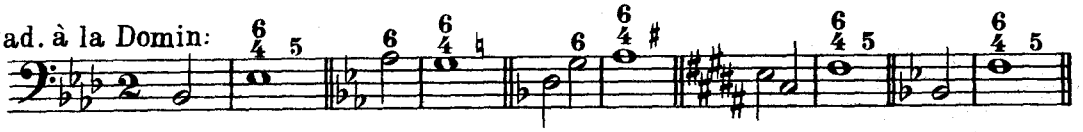
Réaliser les formules de Cadences suivantes: (**5^{te}, 6^{te}, 4^{te} et 6^{te}**)

N° 31 a) Cad. Parfaite.

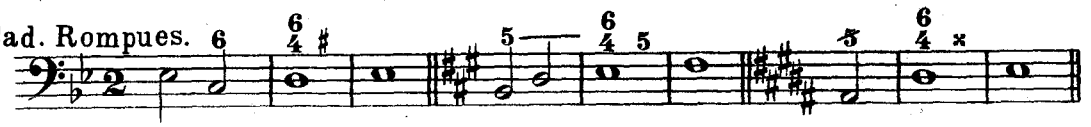
1° BASSES



b) Cad. à la Domin:

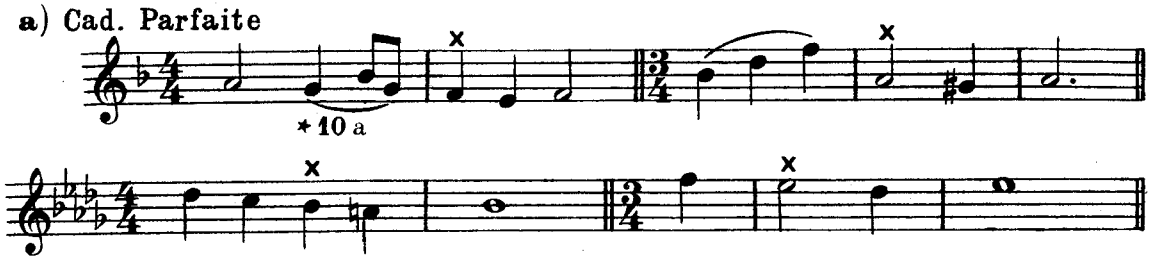


c) Cad. Rompues.

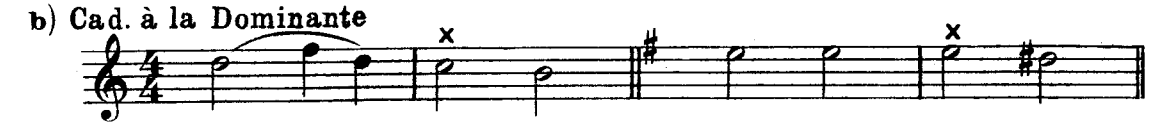


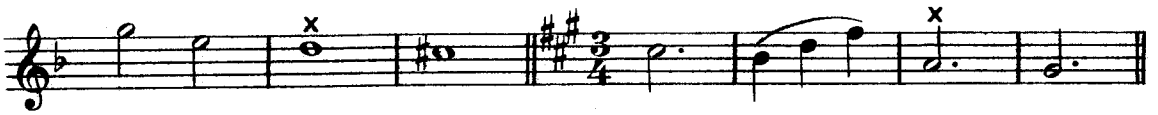
2° CHANTS (x) accord de 4^{te} et 6^{te}

a) Cad. Parfaite

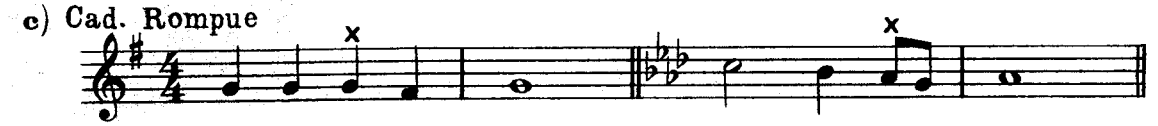


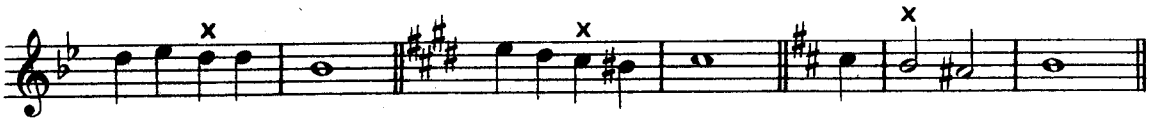
b) Cad. à la Dominante





c) Cad. Rompue





Emploi général de l'Accord de 4^{te} et 6^{te}

En dehors de son emploi dans les *Cadences,* l'accord de 4^{te} et 6^{te} est utilisé dans les **3** autres cas suivants:

A) Accord de Passage

1° Dans *les deux modes,* sur le *II^{ème} degré,* précédé de l'*accord de 5^{te} du I^{er} degré* et suivi de l'*accord de 6^{te} du III^{ème} degré* et *inversement.*

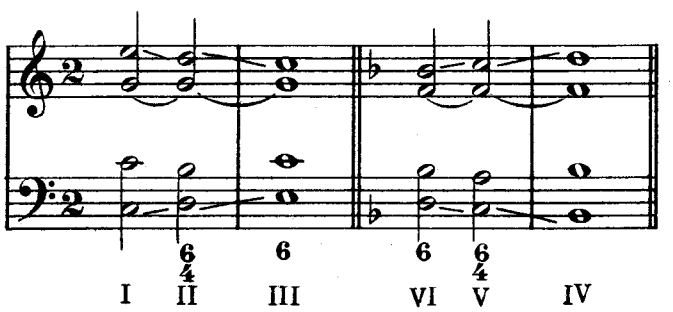
2° Dans *le mode Majeur,* sur le *V^{ème} degré* précédé de l'*accord de 5^{te} du IV^{ème} degré* et suivi de l'*accord de 6^{te} du VI^{ème} degré* et *inversement.*

Réalisation

La *4^{te}* au *Contralto, note commune* avec les accords *précédent* et *suivant.*

La *Basse* doublée au *Soprano,* cette partie procédant par *degrés conjoints* et par *mouvement contraire* par rapport à la *Basse.* Déplacement *conjoint* du *Ténor. EX. 1.*

EX. 1



B) Accord de Pédale

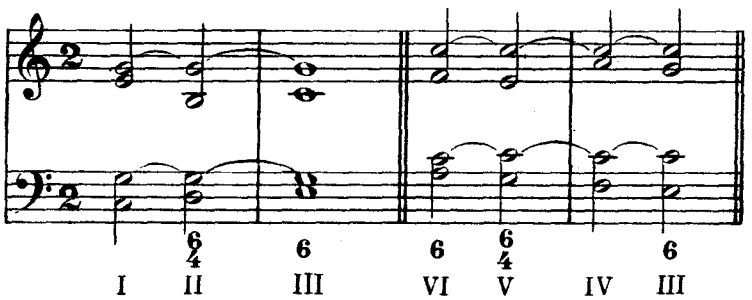
Dans *les 2 modes,* sur le *IIème* ou le *Vème degré,* au cours d'un enchaînement d'accords où la *4te* est *note commune.*

Réalisation

La *4te* doublée, les *2 parties* où elle figure doublant également cette note dans l'*accord précédent* et la conservant dans le *suivant.* *EX. 2.*

N. B. On remarquera l'analogie des formules **A** et **B** en ce qui concerne le *degré tonal* de l'*accord de 4te et 6te.* Ces **2** formules se distinguent toutefois l'une de l'autre par leur *réalisation* qui permet de les identifier et dont il résulte un effet différent.

EX. 2



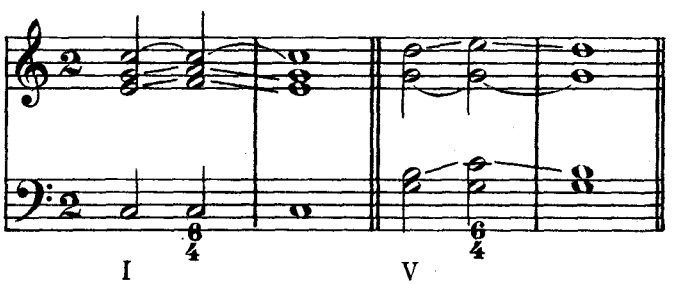
C) Accord de Broderie

Dans *les 2 modes,* sur le *Ier* ou le *Vème degré,* précédé et suivi de l'*accord de 5te* du *même degré.*

Réalisation

La Basse doublée *à la même partie* dans les *3 accords consécutifs.* Déplacement *conjoint* des **2** autres parties. *EX. 3.*

EX. 3



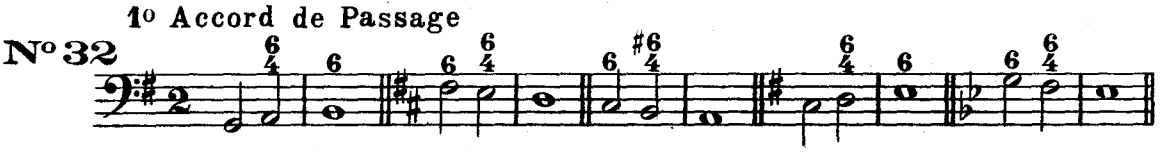
En dehors de ces **4** emplois: *Cadence, Passage, Pédale* et *Broderie,* on s'abstiendra d'utiliser l'accord de **4te** et **6te**.

EXERCICE

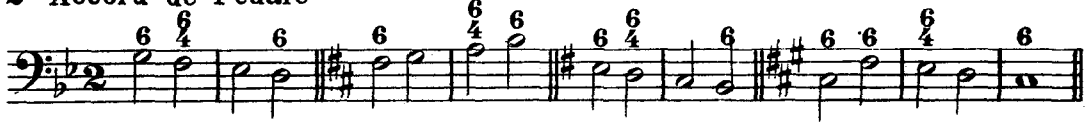
(Basses)

1o Accord de Passage

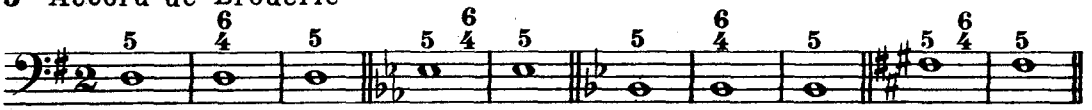
N° 32



2° Accord de Pédale



3° Accord de Broderie



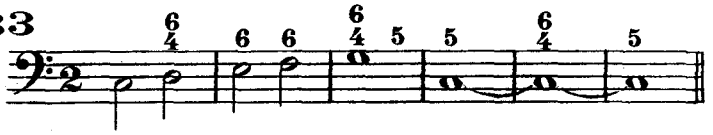
Emploi général de l'Accord de 4^{te} et 6^{te}

EXERCICE

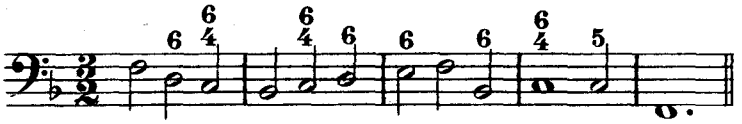
(Basses)

N° 33

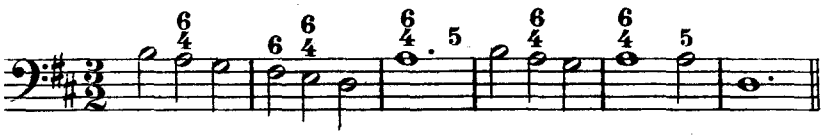
a)



b)

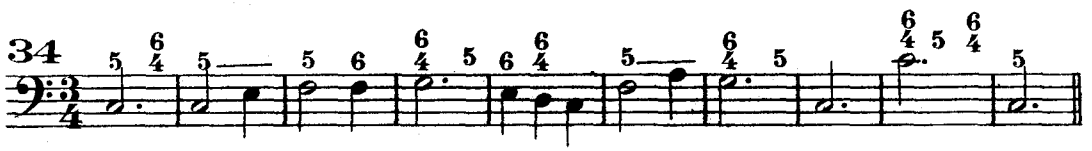


c)

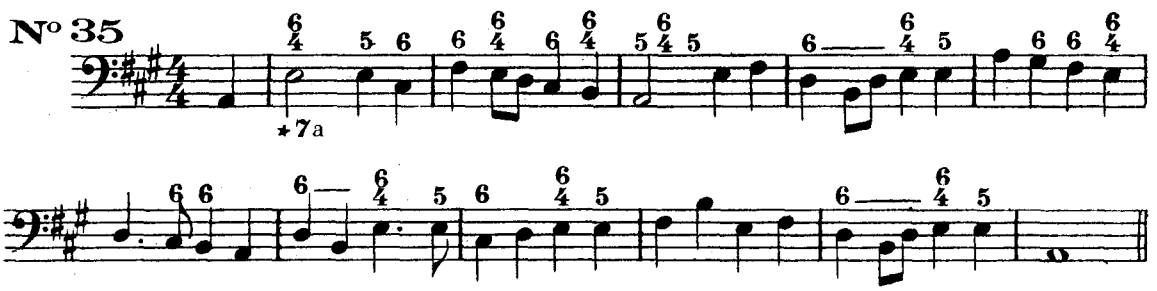


BASSES-DONNÉES

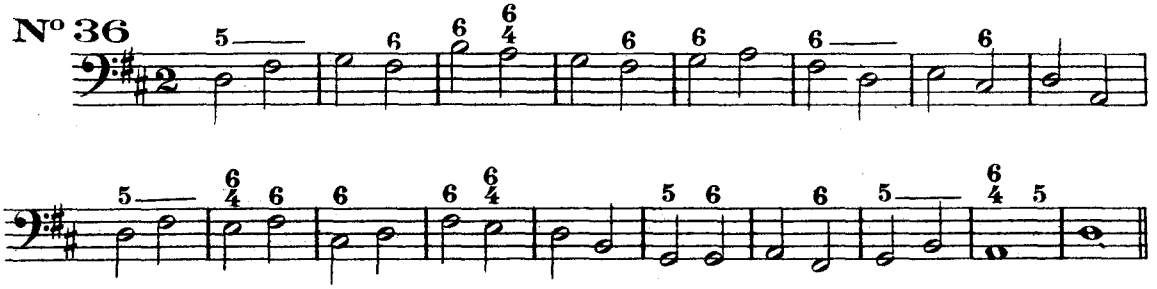
N° 34



N° 35



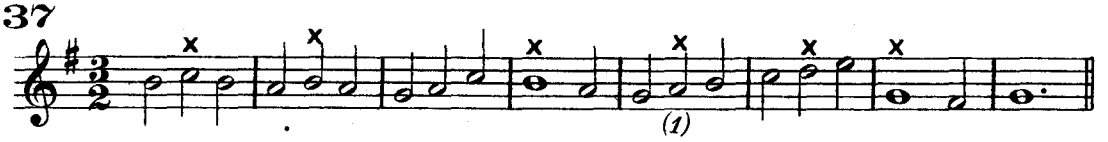
N° 36



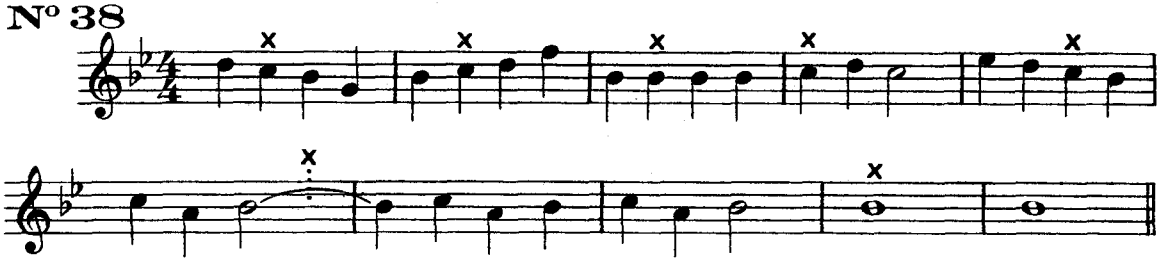
CHANTS-DONNÉS

(Accords de 5^{te}, de 6^{te} et de 4^{te} 6^{te}) (x) acc. $\frac{6}{4}$

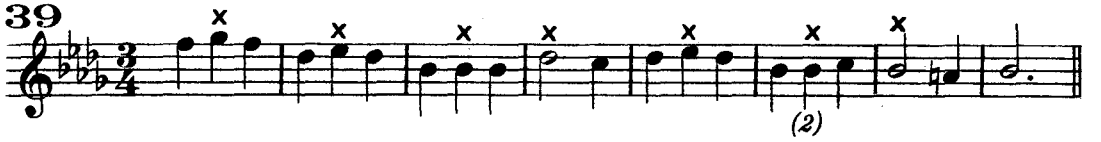
N° 37



N° 38



N° 39



(1) L'emploi de l'*accord de Passage* dans **2** formules consécutives nécessite ici une légère modification de la *réalisation* prévue, soit dans la $1^{ère}$, soit dans la 2^{de} des deux formules.

(2) *Accord de Pédale* dont la *4^{te} doublée* et *note commune* avec l'accord précédent ne peut être *maintenue* dans l'*accord de 6^{te}* du *$IV^{ème}$ degré* préparant la *Cadence*.

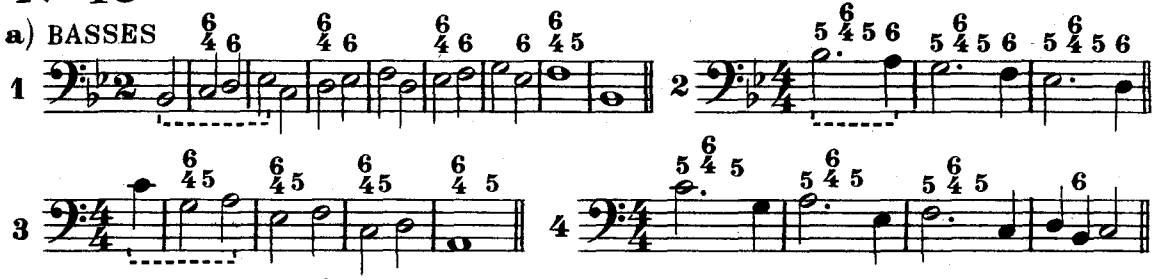
Marches harmoniques

(**Mêmes accords**) (*)

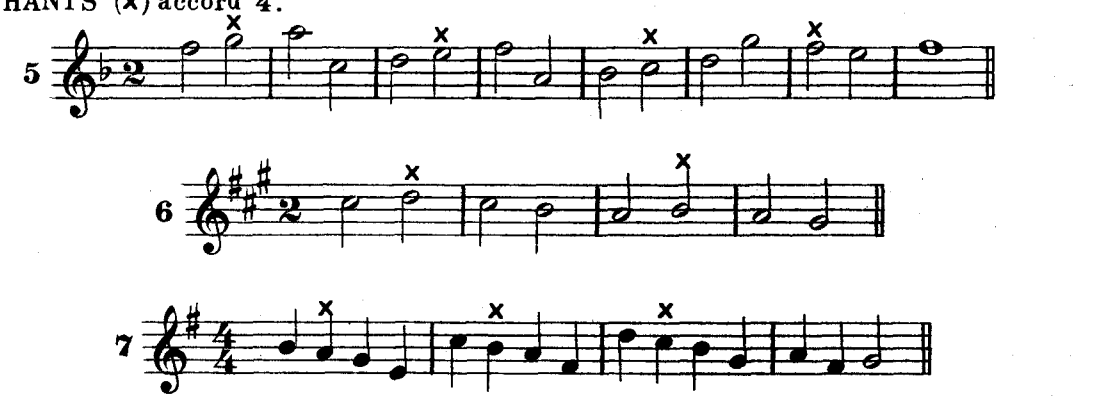
EXERCICE

N° 40

a) BASSES



b) CHANTS (x) accord $\frac{6}{4}$.



(*) Au cours des *reproductions* d'une *Marche* l'*accord de 4^{te} et 6^{te}* peut figurer sur *tous les degrés* de la gamme.

La Modulation

Moduler consiste à passer *d'un ton* en *un autre ton* dans le cours d'une même phrase ou d'un même morceau.

Le moment exact où l'on quitte un ton pour s'établir dans un ton différent doit être déterminé avec précision.

Les notes de ***Basse*** reçoivent la désignation et revêtent la qualité tonales du *degré* qu'elles occupent dans *la nouvelle gamme.*

L'*accord* sur lequel on *quitte un ton* et celui par lequel on *aborde le nouveau* doivent s'enchaîner selon les procédés corrects habituels.

L'équivoque harmonique *(accords de transition* appartenant à *l'un et l'autre ton)*, le choix d'accords ayant ensemble des *notes communes,* le déplacement *chromatique* ou la mutation *enharmonique* des parties constituent quelques-uns des procédés les plus usités pour passer d'un *ton* en un autre.

Analyse tonale

La *Modulation* est le plus souvent signalée par une *altération* (♯, ♭ ou ♮) survenant à la partie donnée. La *note altérée* prend le nom de *note modulante.*
Il arrive toutefois que la *note modulante* ne figure pas à la partie donnée ou que son intervention à cette partie ne coïncide pas avec le début de la nouvelle période tonale. Il n'en est pas moins possible, en ce cas, de déterminer le *moment précis* de la *Modulation.* Le sentiment de la *carrure,* la situation des *cadences,* la *propriété harmonique* des degrés de la *Basse* proposée-s'il s'agit d'une *Basse-donnée* ou de la *Basse* impliquée-s'il s'agit d'un *Chant-donné* permettent d'assigner une limite logique aux périodes tonales successives.

Tonalité générale

Tout morceau doit *se terminer* dans le *ton* où il a *débuté.* Un morceau de tonalité *mineure* peut s'achever dans la même tonalité *Majeure.* La réciproque n'est pas usitée.

Cadences

Au cours du même morceau, une phrase commencée dans un *ton* donné peut être ponctuée par une *cadence* dans un *ton différent.*

Emprunt

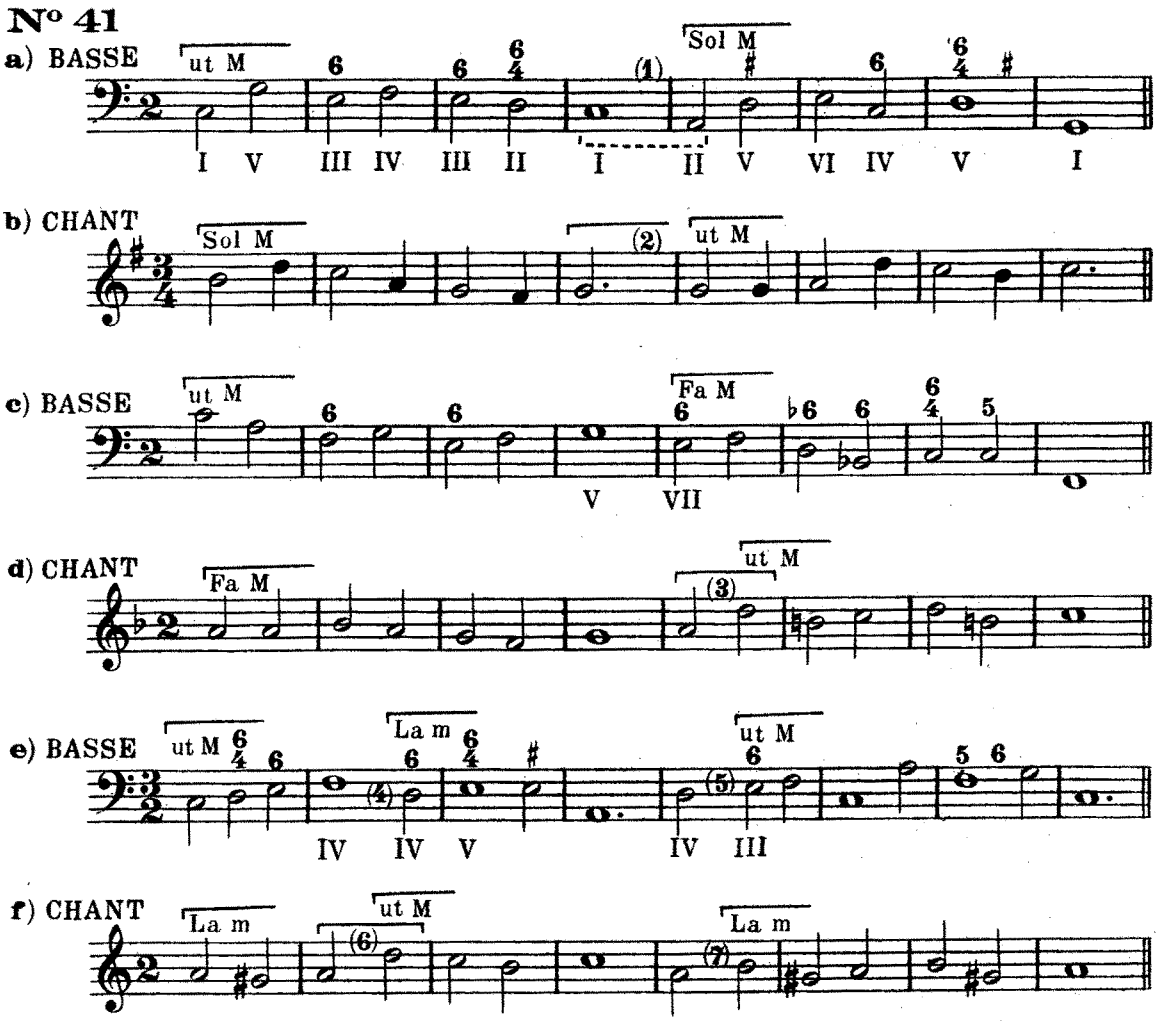
Toute mutation tonale n'excédant pas la durée d'*un seul accord* prend le nom d' *emprunt.*

Changement de ton

Lorsqu'au cours d'un morceau deux phrases d'une *carrure* et d'un *sens* bien définis et d'une *tonalité différente* se succèdent sans transition, il n'y a pas *modulation* a proprement parler, mais *changement de ton.* Le changement de ton est parfois signalé par une modification de l'*armature*.

EXERCICE

N° 41



Analyse des divers procédés de modulation appliqués dans l'exercice **41**

(Les § se rapportent aux renvois de l'exercice N° **41**)

§ **1**_ Passage du Ton d'UT au Ton de SOL. Le Ton d'UT est quitté sur l'accord du I^er^ degré, le Ton de SOL est abordé avec celui du II^ème^ Les **2** accords figurent dans l'une et l'autre gamme. Notes communes DO et MI.

§ **2**_ Quitter le Ton de SOL sur l'accord Parfait du **1**^er^ degré, (Cadence Parfaite) et aborder le Ton d'UT par l'accord Parfait du I^er^ degré. Accords équivoques appartenant à l'un et à l'autre Ton. Note commune SOL.

§ **3**_ Quitter le Ton de FA sur l'accord Parfait du I^er^ degré et aborder le Ton d'UT avec l'accord de **6**^te^ du IV^ème^ degré. Ces **2** accords ont pour Basse commune FA. Cette note perd sa fonction de Tonique en devenant la Basse d'un accord de **6**^te^.

§ 4_ S'il appartenait toujours au Ton d'UT, l'accord de 6^{te} RÉ-FA-SI y figurerait sur le IIème degré et devrait s'enchaîner soit avec l'accord de 5^{te} du Ier degré, soit avec l'accord de 6^{te} du IIIème. La direction qu'il prend ici l'exclut donc tonalement de la gamme d'UT. Ce même accord remplit au contraire une fonction de Ier ordre dans la gamme de LA m, en qualité de IVème degré.

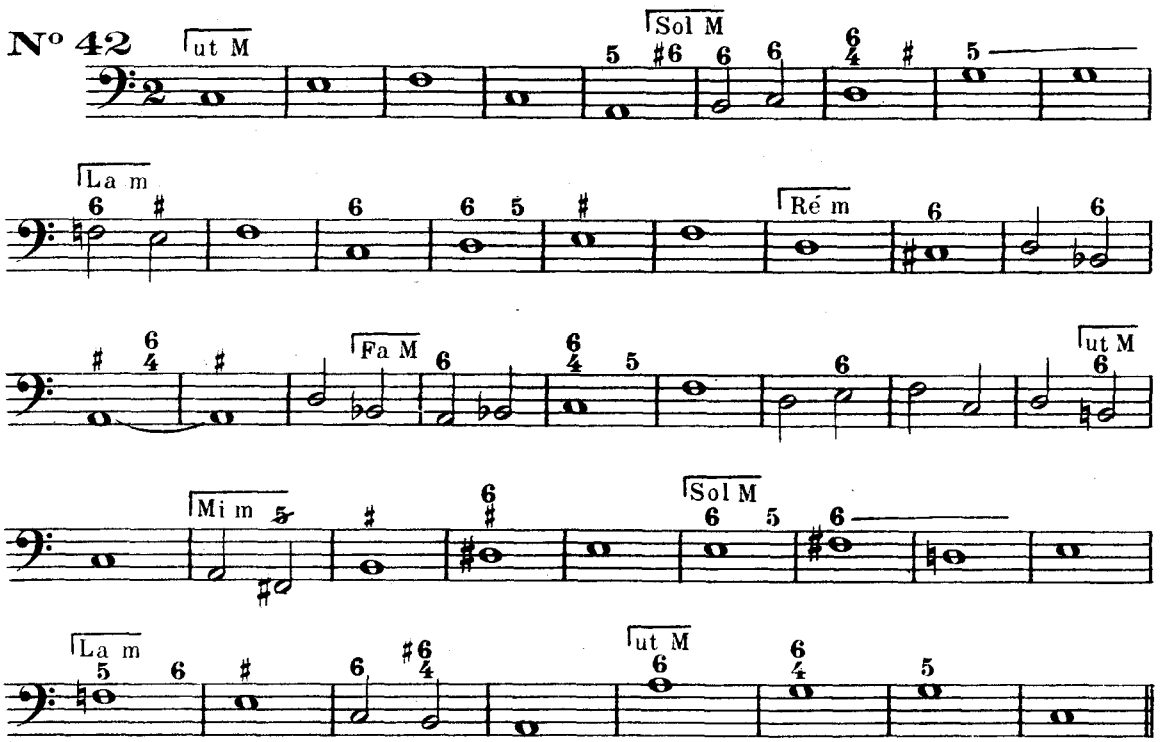
§ 5_ En devenant la Basse d'un accord de 6^{te}, la note MI abandonne sa fonction de Dominante et cesse d'appartenir, harmoniquement, au Ton de LA m. (Le Vème degré ne peut servir de Basse à un accord de 6^{te})

§ 6_ Quitter le Ton de LA sur l'accord Parfait du VIème degré, aborder le Ton d'UT avec le IVème. Note commune à la Basse FA.

§ 7_ Accord de 6^{te} du IVème degré. Equivoque de l'accord de 6^{te} du IIème degré d'UT. (voir § 4)

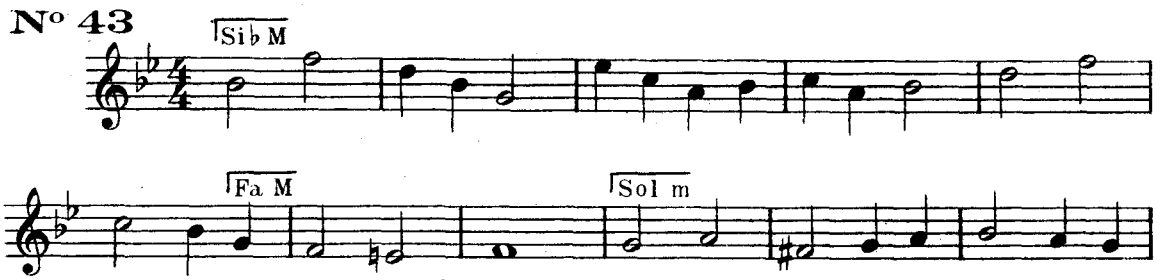
BASSE-DONNÉE

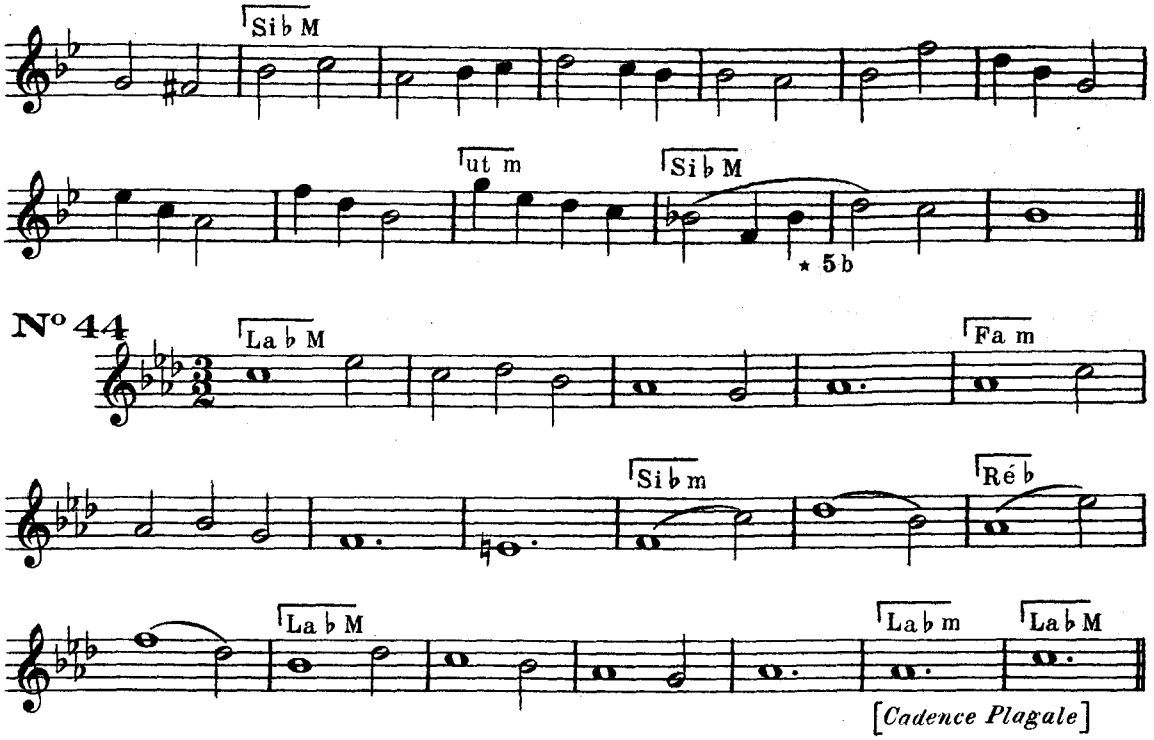
N° 42



CHANTS-DONNÉS

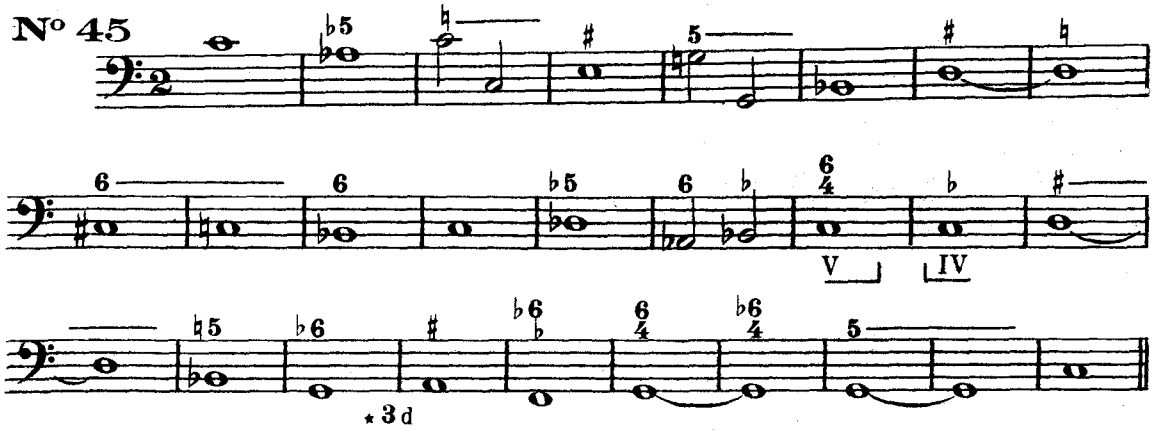
N° 43



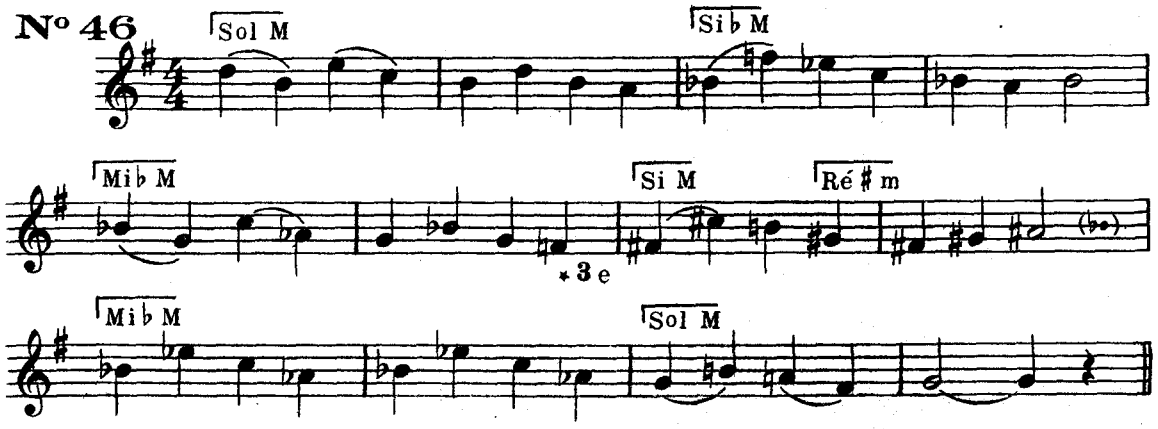


BASSE-DONNÉE

(Indiquer les emprunts et les modulations)



CHANT-DONNÉ



Supplément: Chants 11, 12 et 13

Marches harmoniques modulantes

Dans les *marches harmoniques modulantes* le *Modèle* est successivement reproduit dans un *ton différent* et suivant une progression tonale *régulière, ascendante* ou *descendante.* Il en résulte une série de *transpositions* rigoureusement exactes du *Modèle.*

Les formules successives reproduisant le *Modèle* sont composées des *mêmes accords* et ont pour *Basse* les *mêmes degrés* que celui-ci dans chacun des *tons* qu'elles empruntent tour à tour. *EX: 1*

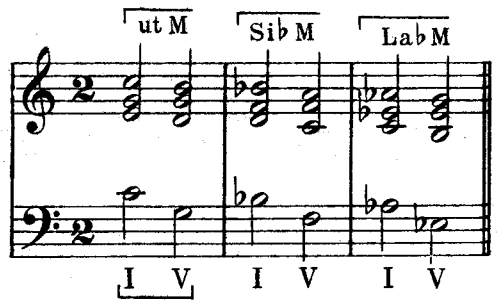
Progression tonale

1º L'alternance du mode *Majeur* et du mode *mineur* est possible au cours d'une *marche modulante.*

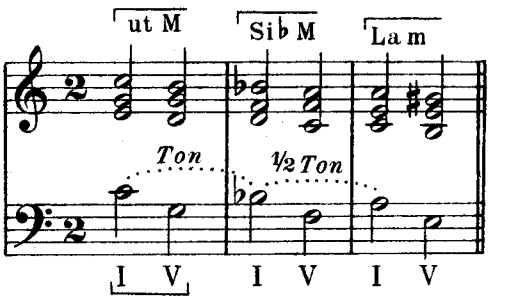
2º Les reproductions d'une *marche modulante* progressant par *2de ascendante* ou *descendante* peuvent se succéder alternativement par *ton* ou par *½ ton. EX: 2*

3º La progression modulante peut être *momentanément* suspendue, une ou plusieurs reproductions pouvant se succéder dans un *même ton.* Ces reproductions *unitonales* s'enchaînent, en ce cas, selon le procédé des *marches non modulantes. EX: 3*

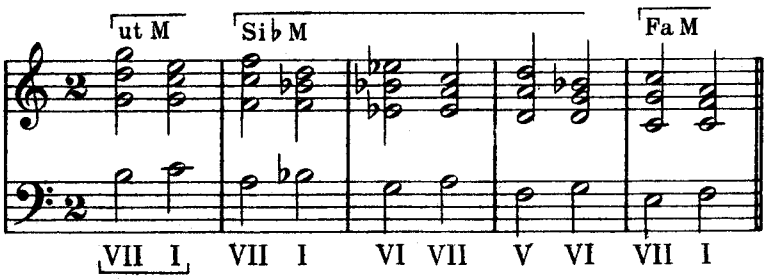
EX: 1



EX: 2



EX: 3

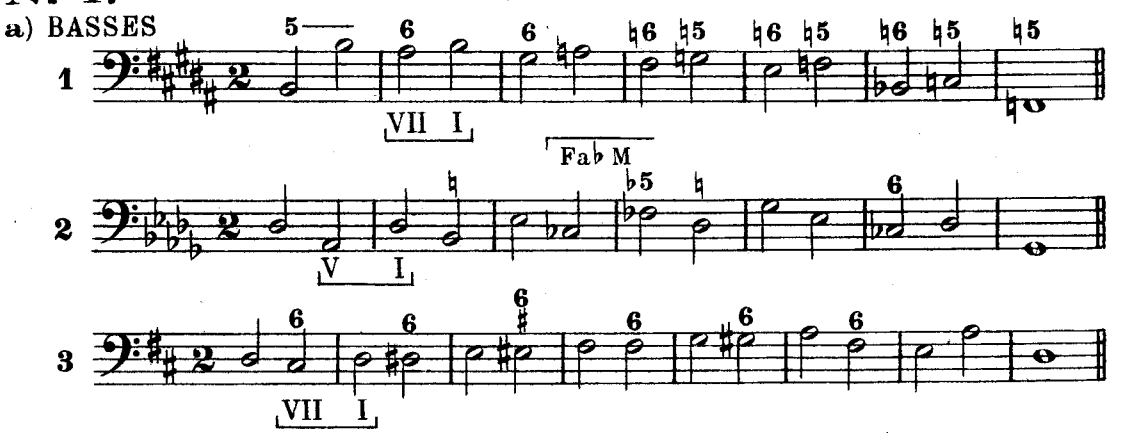


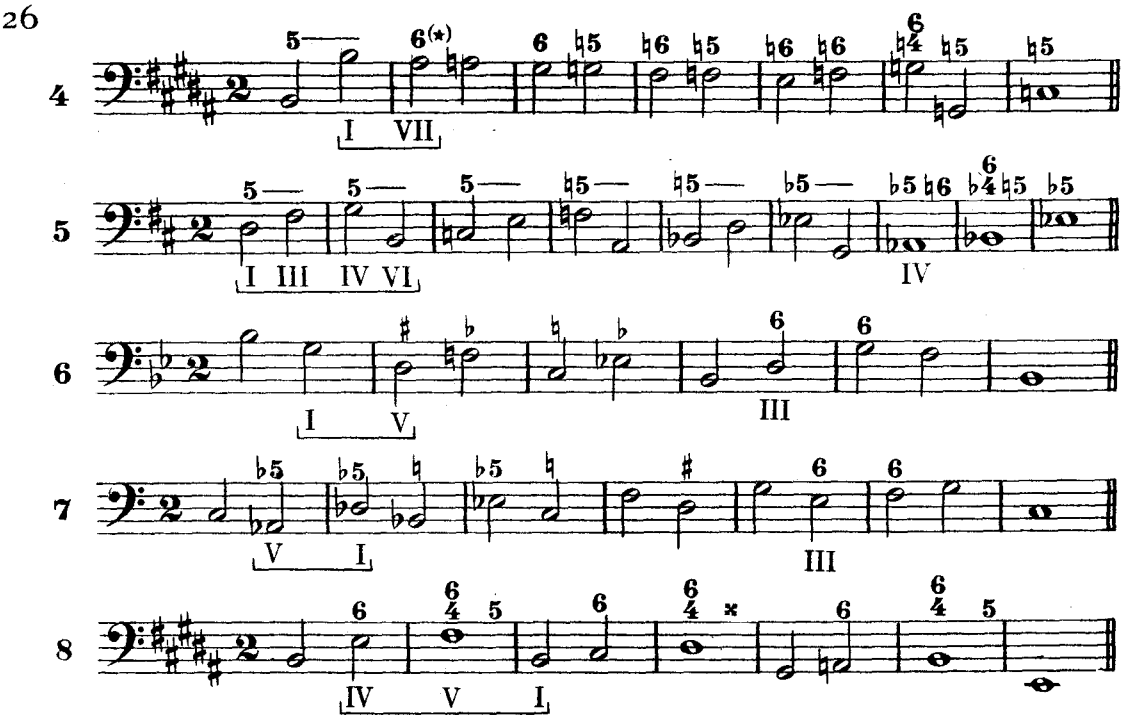
EXERCICE

Marches harmoniques modulantes (acc. 5, 6 et $\frac{6}{4}$)

Nº 47

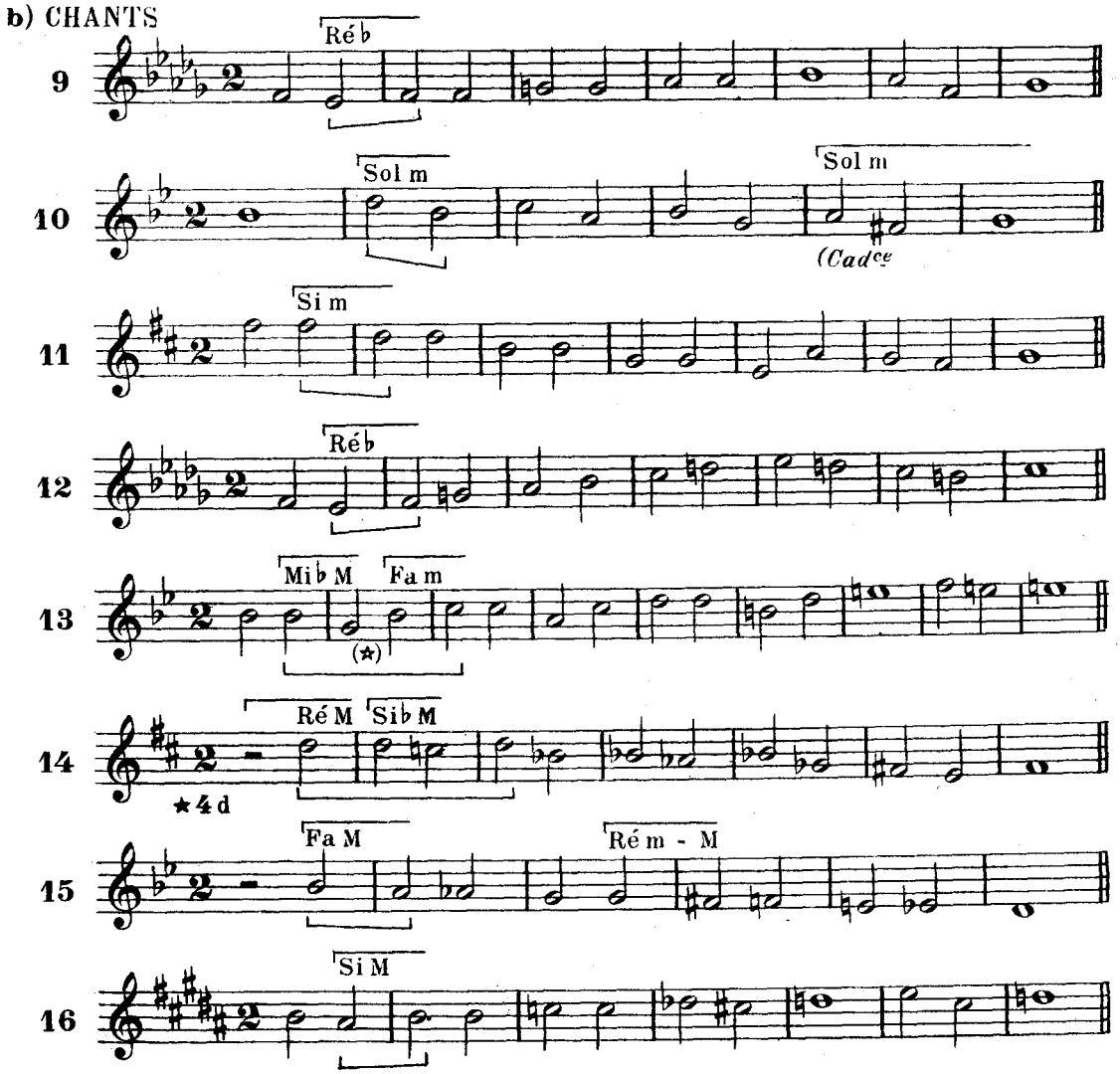
a) BASSES





(*) L'octave directe résultant d'un déplacement chromatique est à éviter, *entre quelques parties que ce soit.*

b) CHANTS



(*) Le modèle peut comporter une modulation.

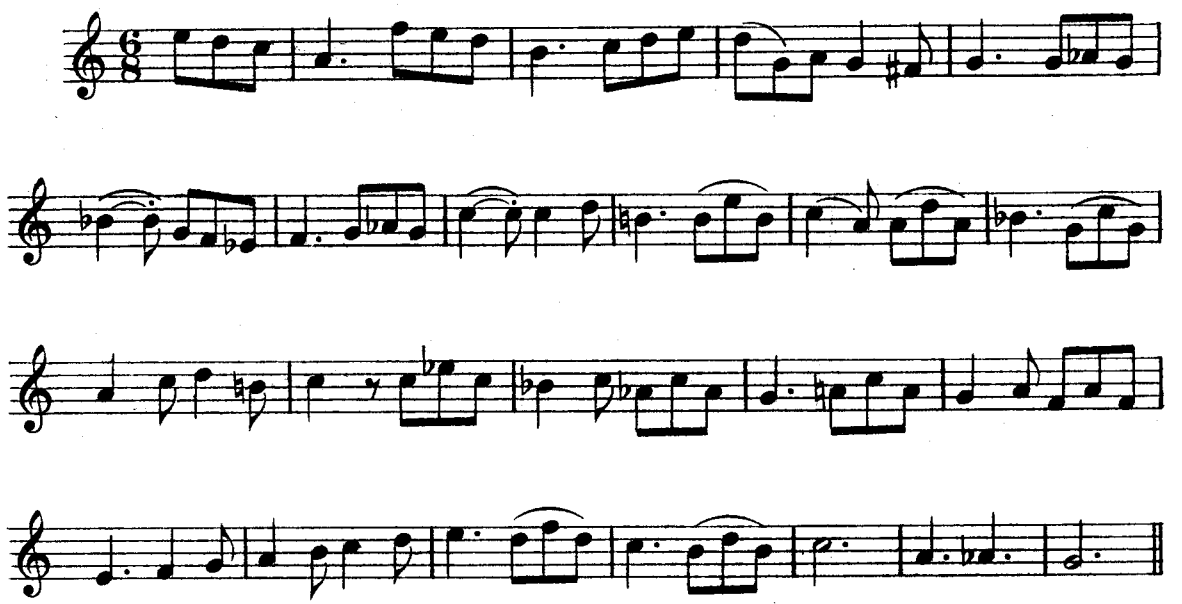
Récapitulation de l'Harmonie consonante

(acc. 5, 6 et 4-6; Modulation, Marches harmoniques)

Chant-donné

(Indiquer les *modulations*)

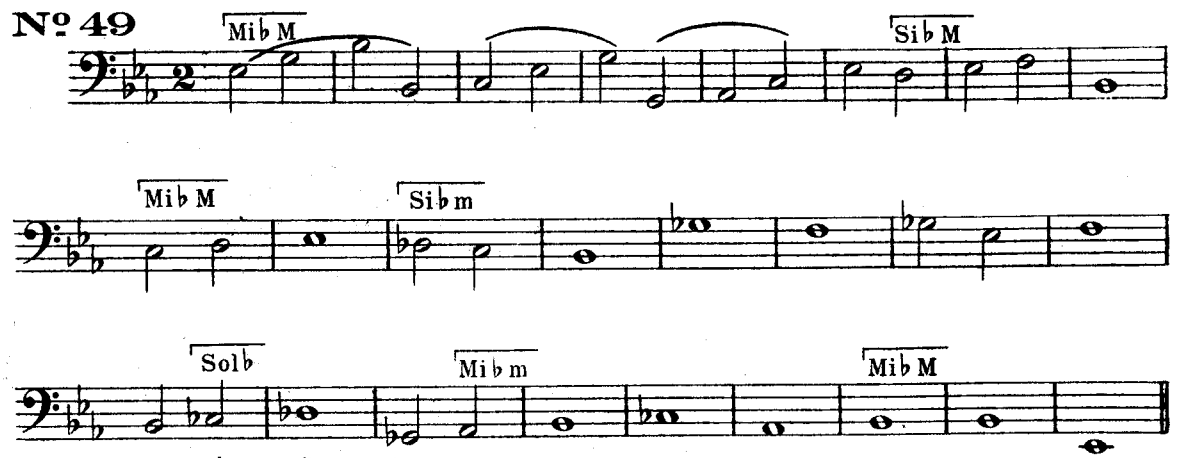
Nº 48



Basse-donnée (non CHIFFRÉE)

(Chiffrer* la *Basse* suivante en tenant compte de la *propriété tonale des degrés,* indiquer les *cadences,* les *marches* et *réaliser).

Nº 49



Supplément: Chant 14

Réalisation à **3** Parties

La réalisation de l'harmonie peut ne comporter que *3 parties.*

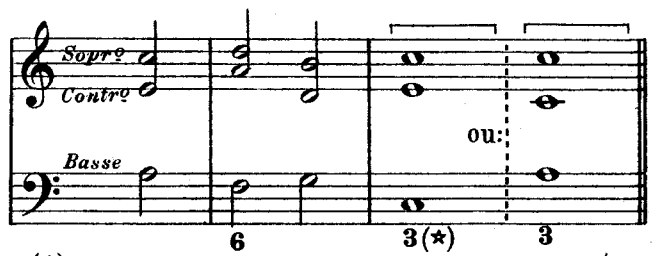
Dans ce cas, l'une des 4 *voix* du dispositif habituel: *Basse, Ténor, Contralto* ou *Soprano)* est exclue de la réalisation.

En l'absence de la *Basse,* c'est le *Ténor* qui en tient lieu et porte le chiffrage.

Dans la réalisation des accords *consonants* les 3 parties qui restent en présence se groupent de manière à former, autant qu'il est possible, des accords complets. On peut toutefois, si les nécessités de l'enchaînement viennent à l'exiger, *supprimer la* 5^{te} et doubler soit la *Fondamentale,* soit la 3^{ce} dans l'*acc. de* 5^{te}. *EX: 1.* La *suppression de la* 3^{ce} peut également s'imposer dans l'*accord de* 6^{te}. *EX: 2.* L'*accord de* 4^{te} *et* 6^{te} doit toujours être *complet.*

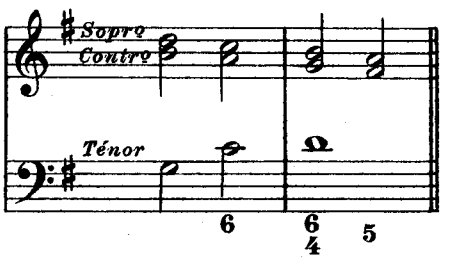
La *Tessiture* normale des *voix* utilisées doit être respectée. L'écart de plus d'une *Octave* est admis entre le *Ténor,* lorsqu'il tient lieu de *Basse,* et le *Contralto.*

EX: 1



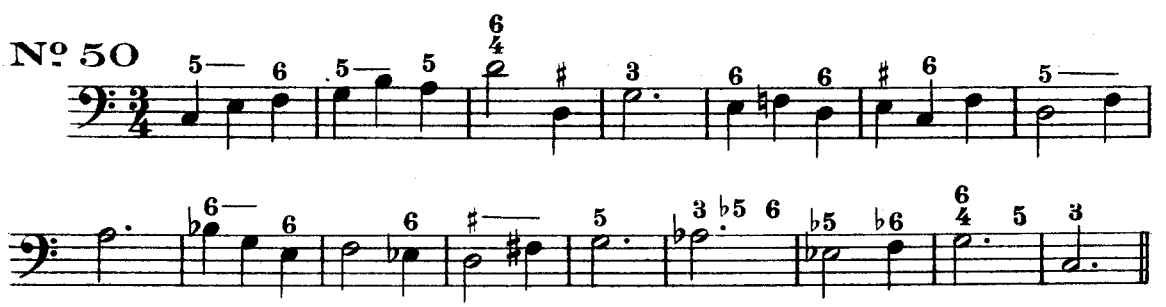
(⋆) Le chiffrage 3 signifie ici: accord sans 5^{te}

EX: 2



BASSE-DONNÉE

RÉALISATION à 3 Parties: *Basse, Contrº, Soprº*



Supplément: Chants 15-16

2ème Partie

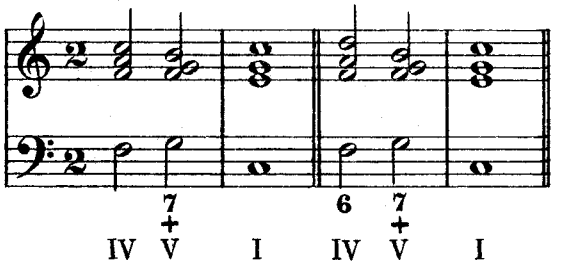
Accord de 7ème de Dominante

A. RÉSOLUTION NATURELLE

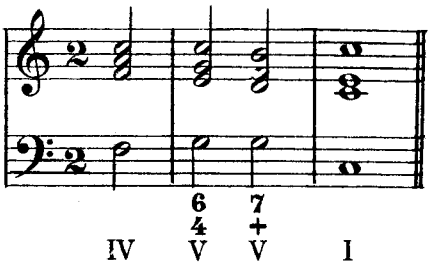
(Cf. Exerc. Prép. 2ème Série, pages 14 et 15)

L'*accord de 7ème de Dominante fondamental* effectuant sa résolution *naturelle* peut se substituer à l'*accord de 5te du Vème degré* dans les *Cadences Parfaites*. Il succède en ce cas, soit à l'un des accords d'accès à la cadence (**5** ou **6**) *EX: 1*, soit à l'*accord de 4te et 6te* de *Cadence*. *EX: 2*.

EX: 1

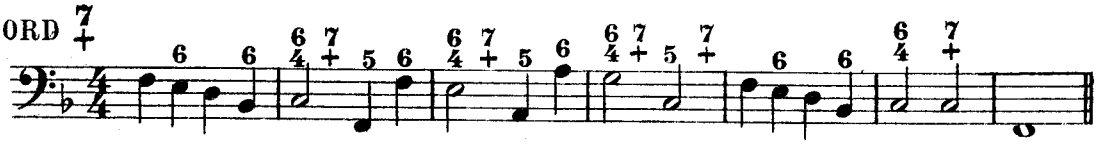


EX: 2



Nº 51 BASSE-DONNÉE

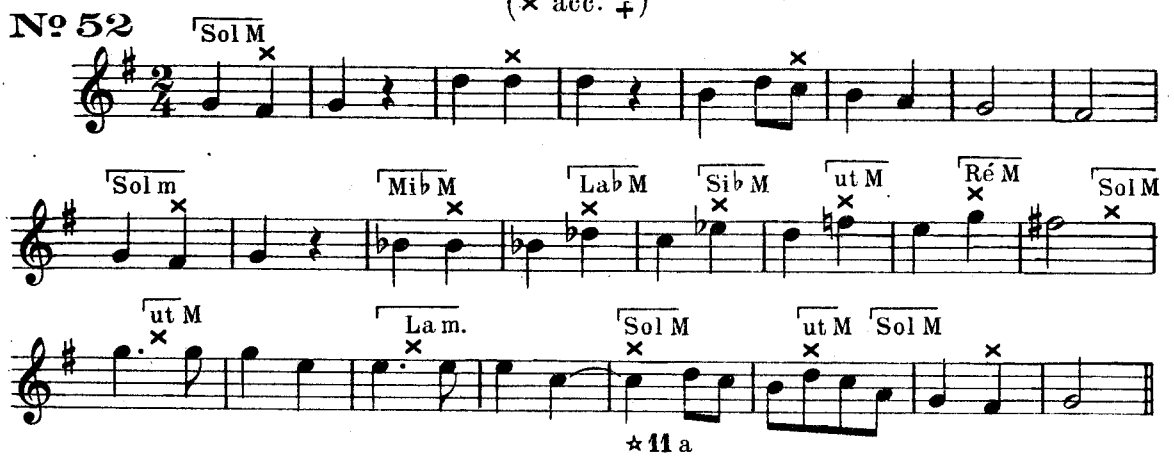
ACCORD 7 +



CHANT-DONNÉ

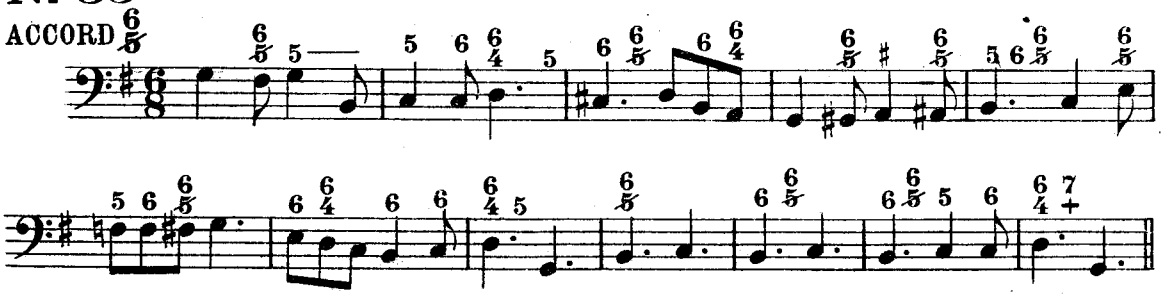
(× acc. 7 +)

Nº 52



Nº 53 BASSE-DONNÉE

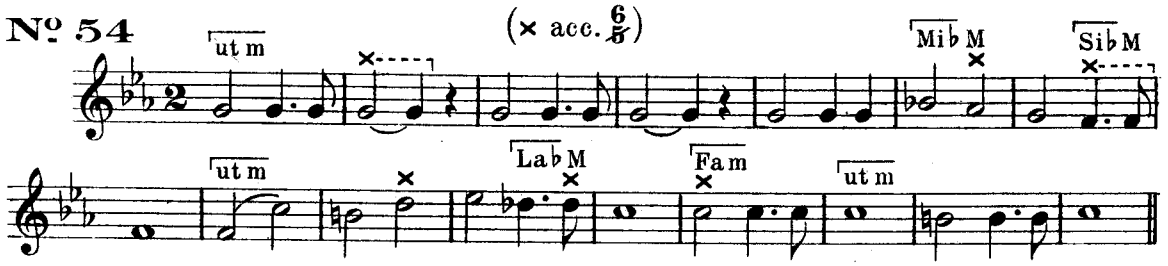
ACCORD 6/5



CHANT-DONNÉ

(× acc. $\frac{6}{5}$)

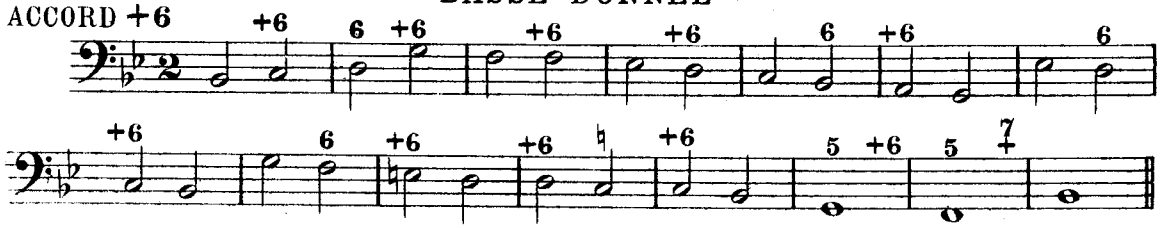
Nº 54



Nº 55

ACCORD +6

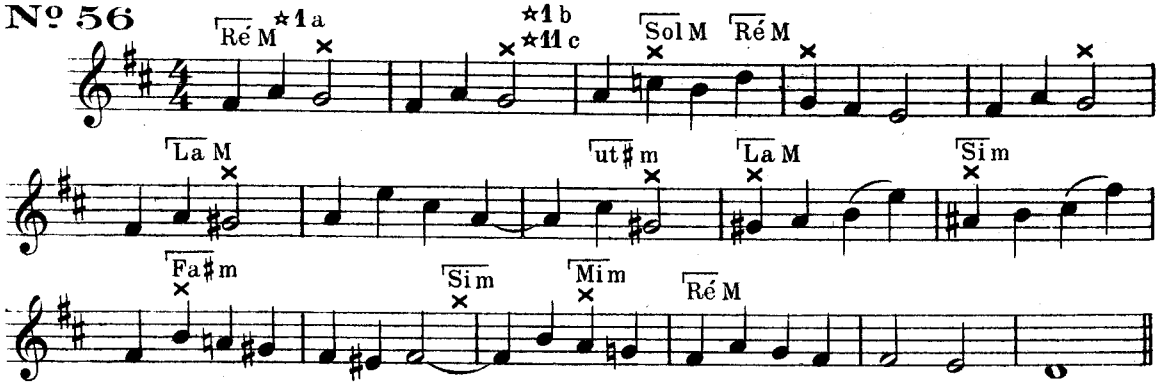
BASSE-DONNÉE



CHANT-DONNÉ

(× acc. +6)

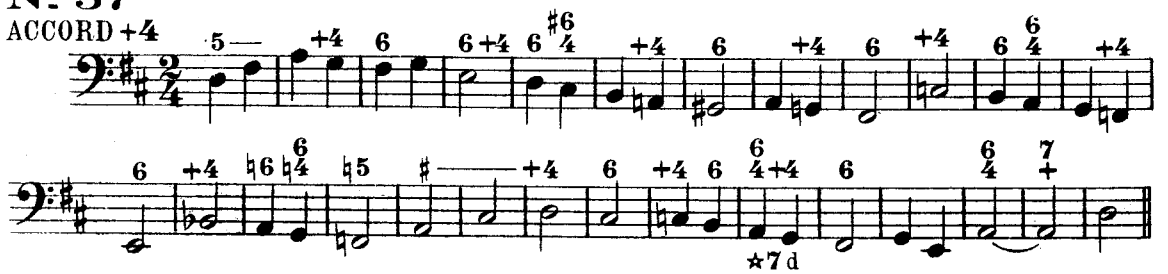
Nº 56



BASSE-DONNÉE

Nº 57

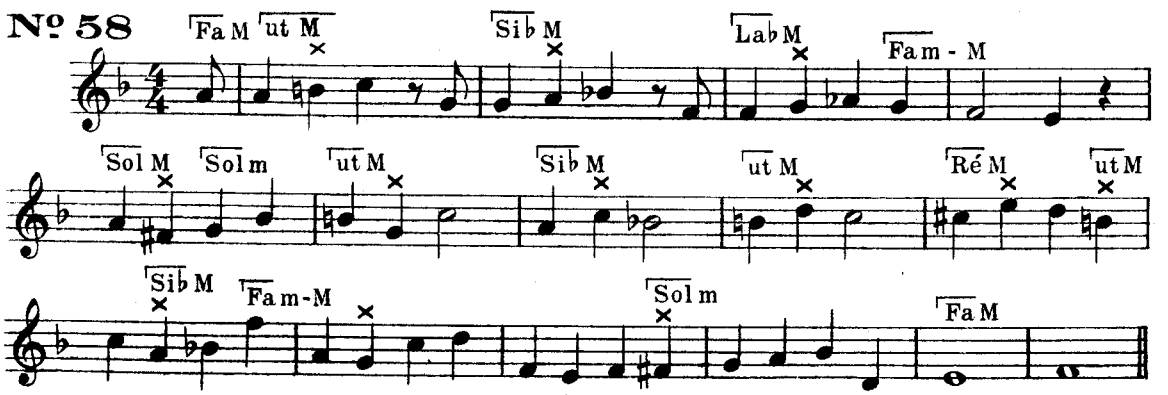
ACCORD +4



CHANT-DONNÉ

(× acc. +4)

Nº 58



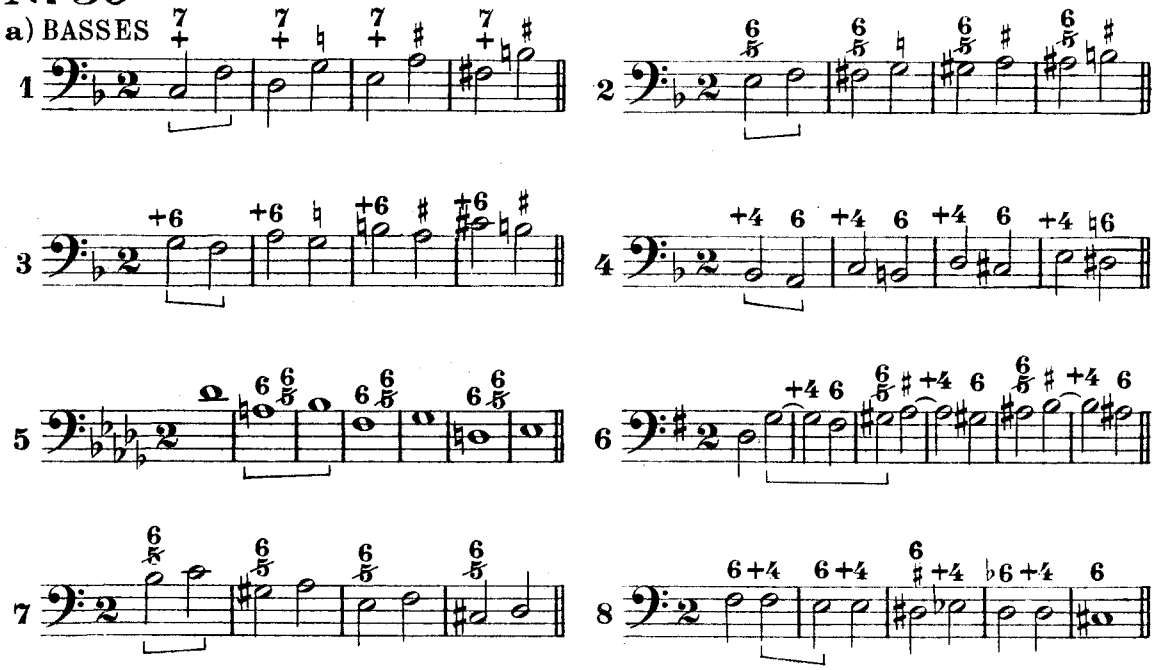
Marches harmoniques

Emploi de l'accord de 7ème de Dominante

EXERCICE

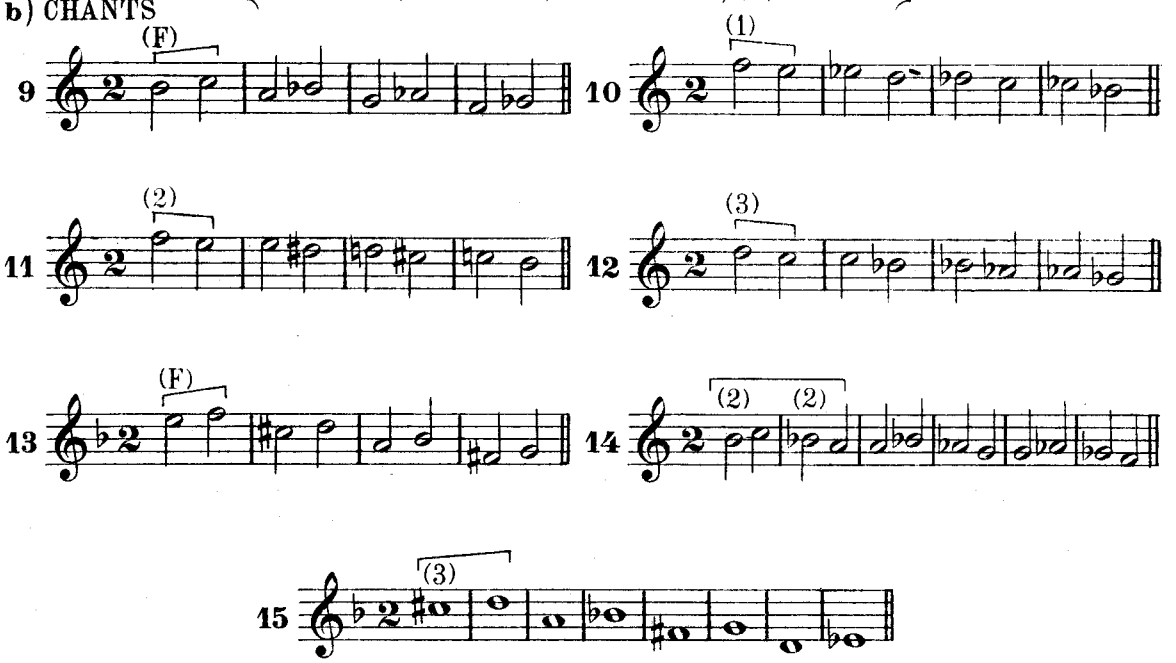
Nº 59

a) BASSES



((F): acc. 7, (I): acc. 6/5, (2): acc. +6, (3): acc. +4)

b) CHANTS



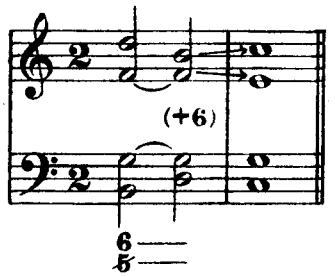
Changement d'État ou de Position
de l'Accord de 7ème de Dominante

(Cf. Exerc. Prép. 2ème Série, Nº 34)

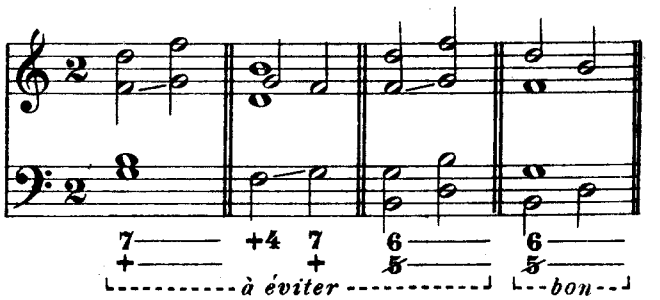
L'*acc. de 7ème de Dominante* peut, *avant de se résoudre,* subir une ou plusieurs *mutations* successives de *Position* ou d'*État.* En ce cas la *résolution* de l'accord n'intervient qu'une fois la dernière mutation effectuée et suivant la *Position* ou l'*État définitifs* de l'accord. *EX: 1.*

Lors des mutations d'*État* ou de *Position* successives de l'*acc.* de *7ème de Dominante,* 1º le déplacement *ascendant* de la *7ème* est à éviter, *EX: 2,* 2º le mouvement mélodique de *5te dim.* est permis. *EX: 3.*

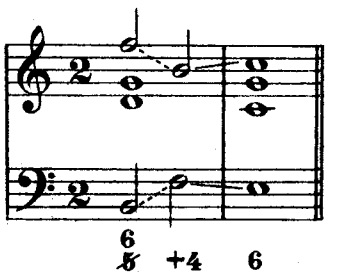
EX: 1



EX: 2

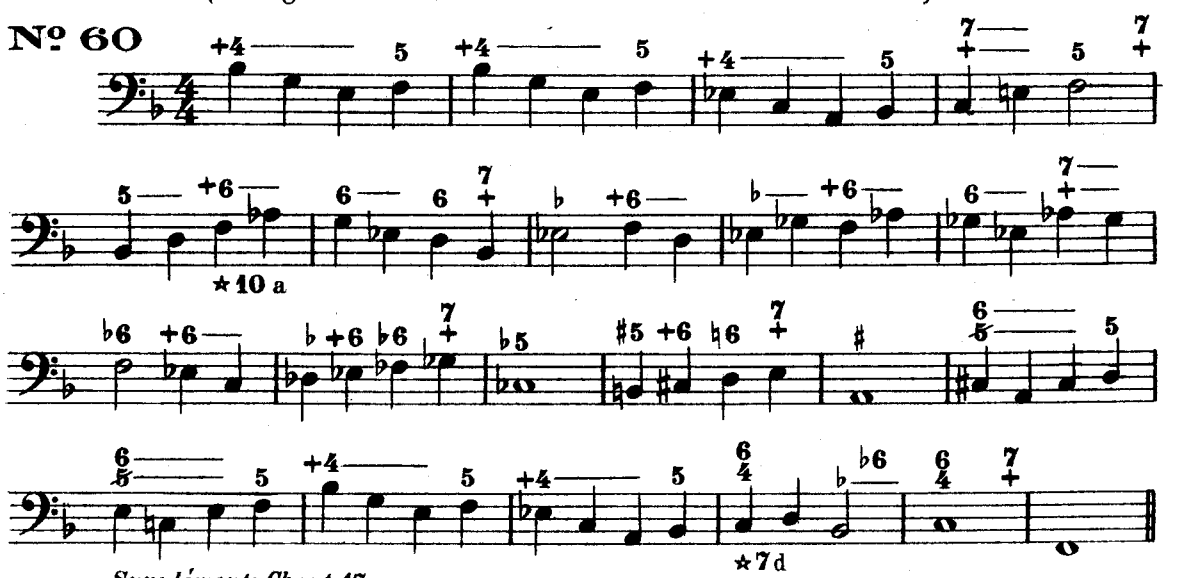


EX: 3



BASSE-DONNÉE
(Changement d'État de l'*acc. de 7ème de Dominante*)

Nº 60



Supplément: Chant 17

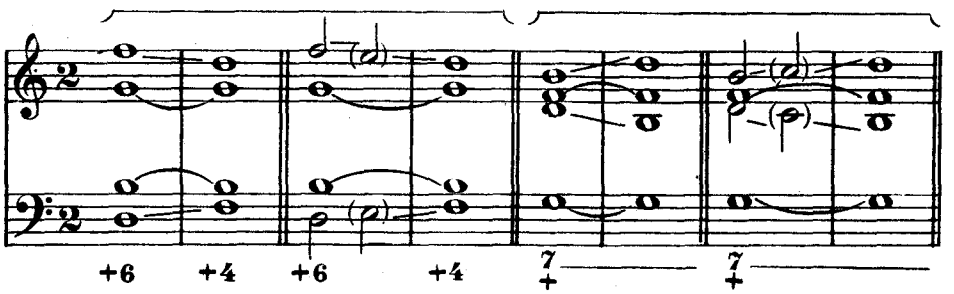
Emploi des notes de Passage
au cours des mutations de Position ou d'Etat de l'accord de 7ème de Dominante.

Au cours des mutations de *Position* ou *d'Etat* de l'*accord de 7ème de Dominante* les *deux parties* qui se déplacent peuvent franchir, l'une et l'autre, l'*intervalle mélodique* qui les sépare de leur nouvelle position en passant par une *note conjointe intermédiaire.*

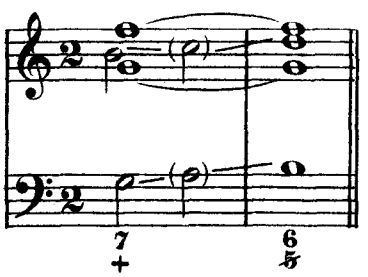
Cette note, *étrangère à l'harmonie,* prend le nom de *Note de Passage.*

2 Notes de Passage *simultanées* doivent obligatoirement se trouver soit en rapport d'*8ve* si les **2** parties où elles figurent procèdent par *mouvement contraire, EX. 1,* soit en rapport de *3ce* ou de *6te* si ces **2** parties procèdent par *mouvement direct, EX. 2* et *3.*

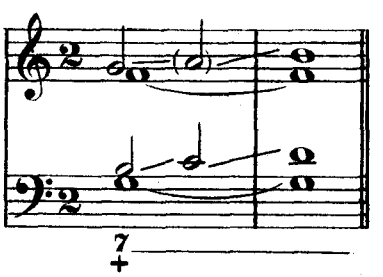
EX. 1



EX. 2

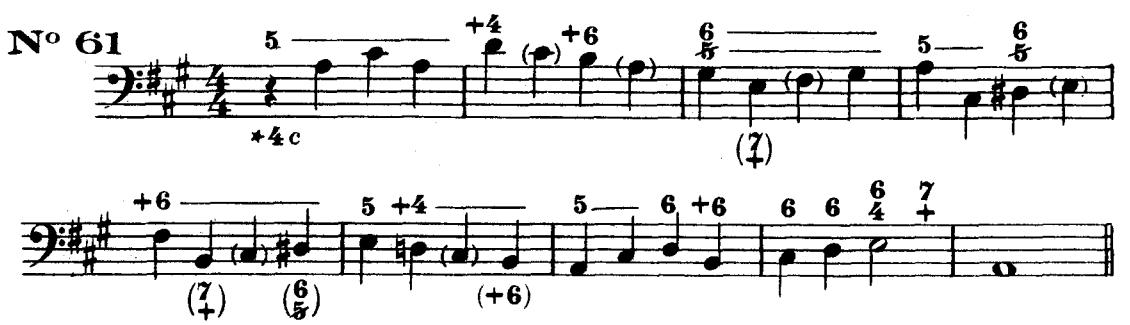


EX. 3



(Les *notes de passage* sont placées entre parenthèses.)
(Le chiffrage n'en fait pas mention.)

Basse-donnée
(Emploi des *notes de Passage*)



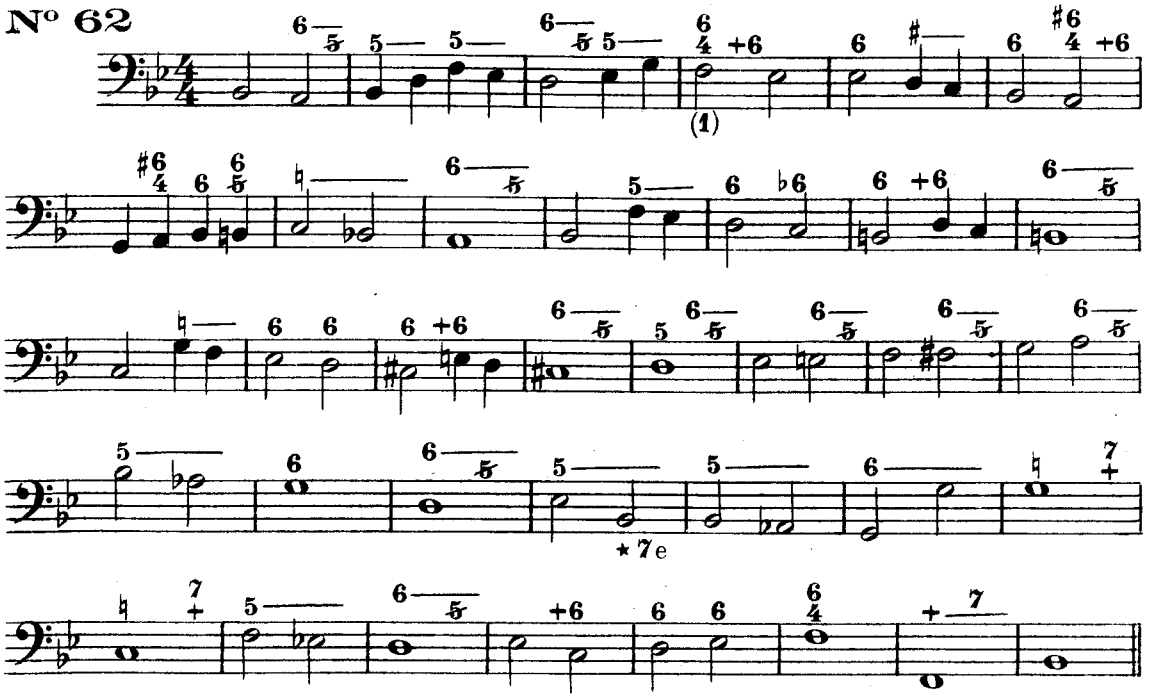
Supplément: Chant 18

Enchaînement de l'Accord Parfait du 5ème degré et de ses renversements avec l'Accord de 7ème de Dominante Fondamental et Renversé

(Procédé: Cf. Exerc. Prép. 2ème Série, N° 40)

Basse-donnée

N° 62



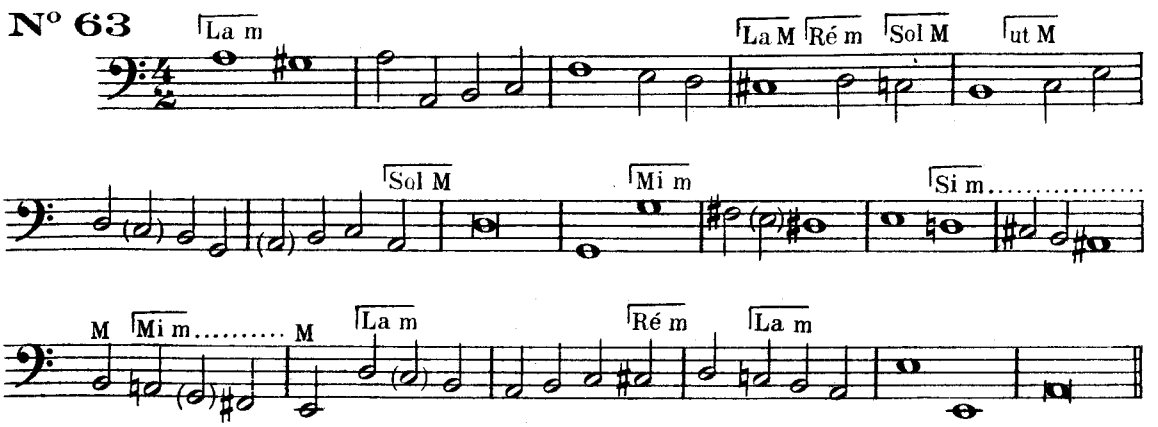
(1) Emploi particulier de l'accord $\frac{6}{4}$ précédant l'accord +6. *4te doublée.*

Emploi général de l'Accord de 7ème de Dominante

(Résolution naturelle)

Basse-Donnée *(non chiffrée)*

N° 63



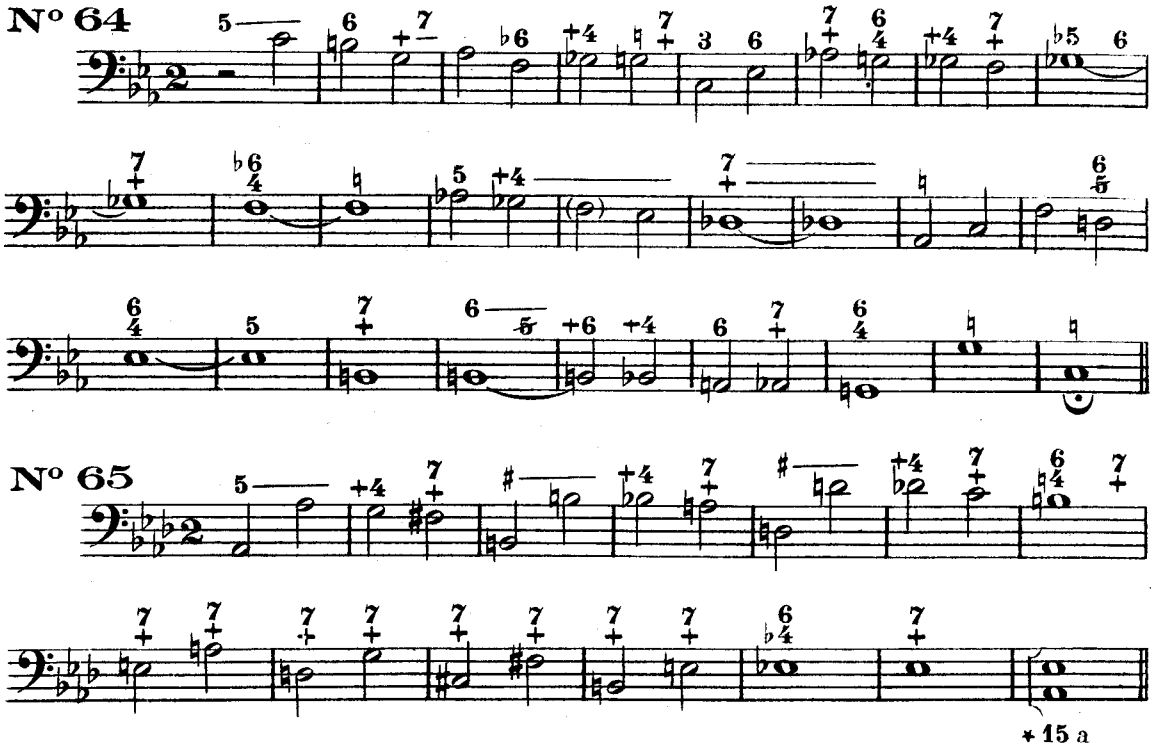
Supplément: Chant 19

Accord de 7ème de Dominante

B. RÉSOLUTION ÉVITÉE

(Cf. Exerc. Prép. 2ème Série, page 18)

Basses-Données

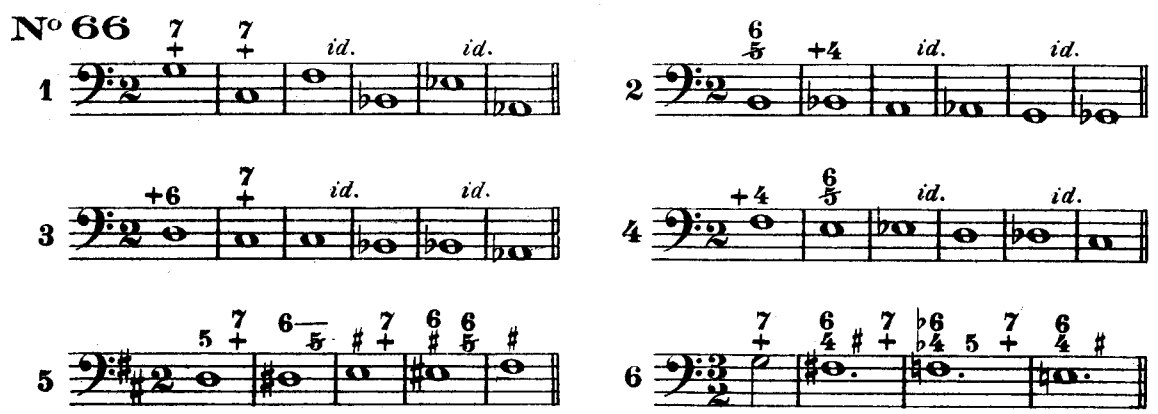


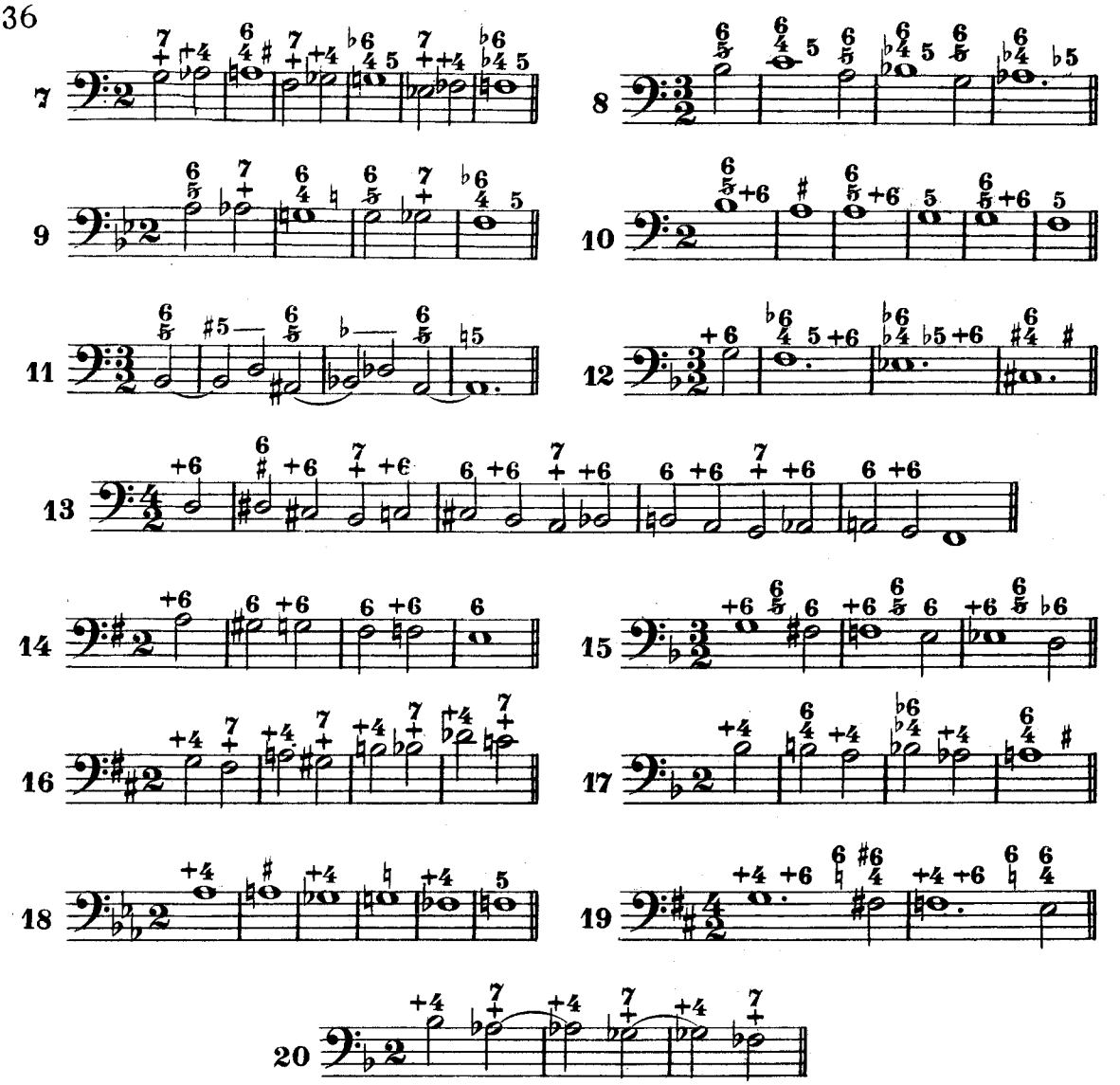
Supplément: Chant 20

Marches Harmoniques

Emploi de l'Accord de 7ème de Dominante
(Résolution *naturelle* et *évitée*)

EXERCICE

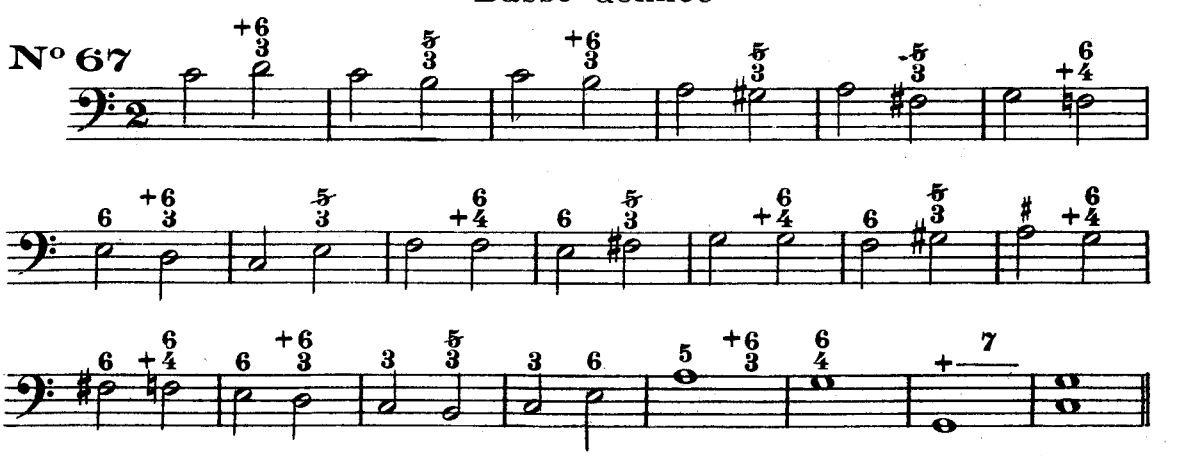




Emploi de l'Accord de 7ème de Dominante sans Fondamentale

(Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, page 21)

Basse-donnée



Supplément: Chant 21, Basse 22, Chant 23.

Accord de 7ème de Sensible et de 7ème Diminuée

A. Résolution Naturelle

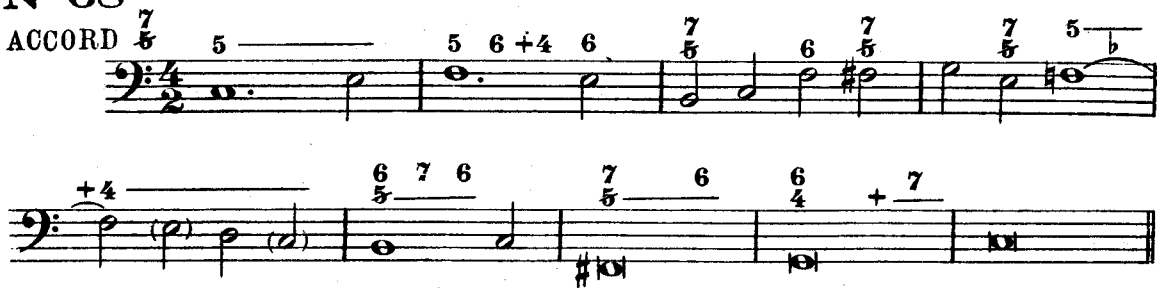
(Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, pages 22 à 24)

1° Accord de 7ème de Sensible

Basses-Données

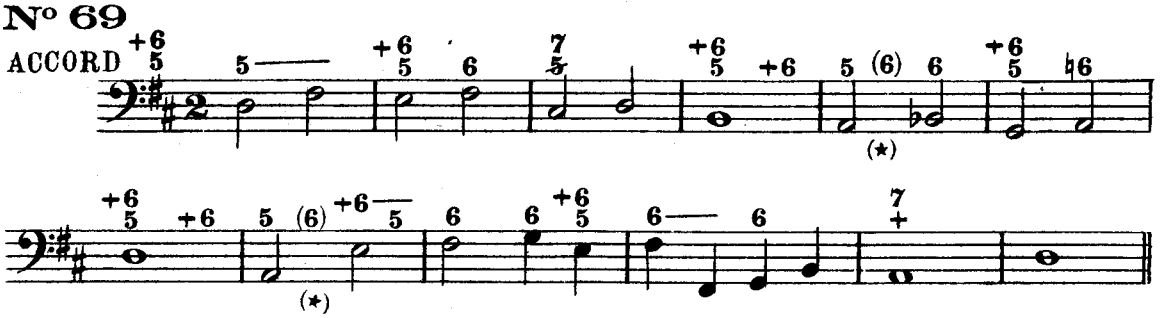
N° 68

ACCORD



N° 69

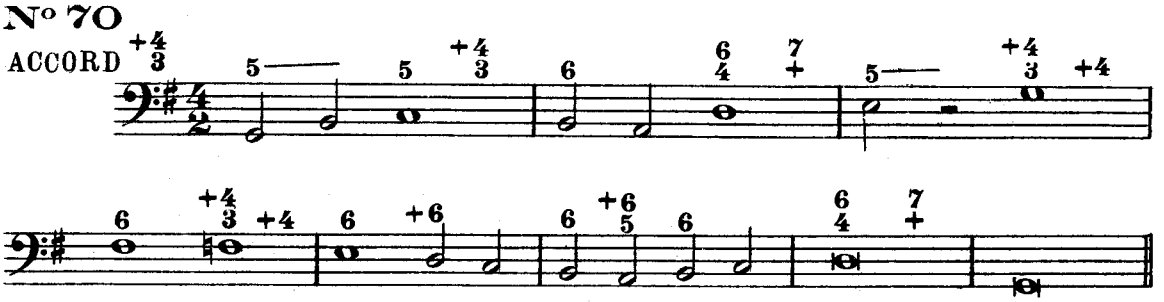
ACCORD



(*) Le chiffre (6) correspond ici à une *note de passage* (Fa) et non à un *accord de 6te*.

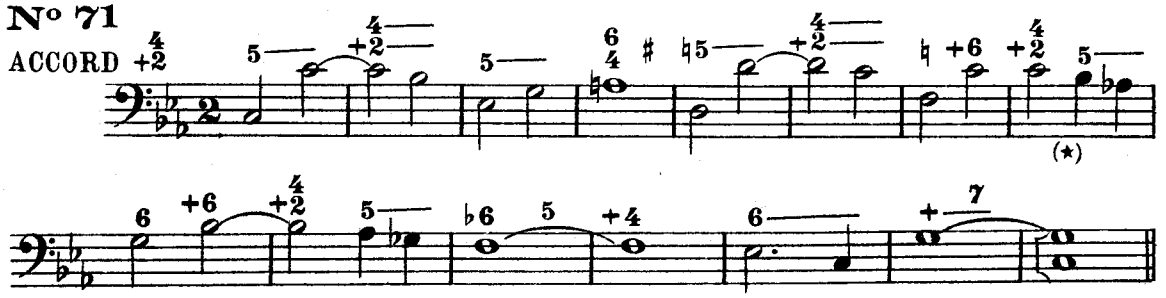
N° 70

ACCORD



N° 71

ACCORD



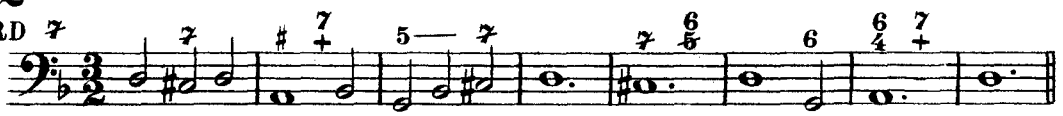
(*) Résolution assimilée à la *résolution indirecte*.

Supplément: Chants 24 et 25.

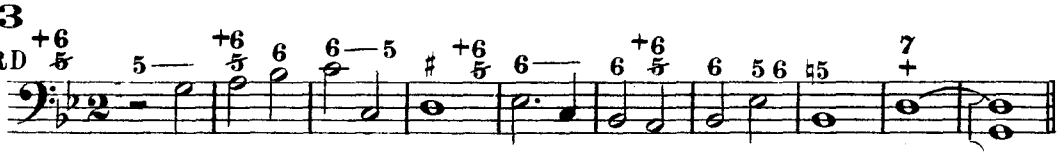
2° Accord de 7ème Diminuée

Basses-Données

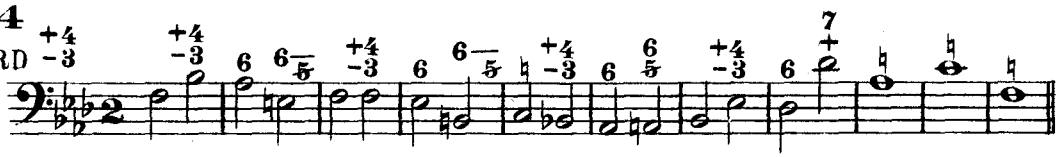
N° 72
ACCORD 7



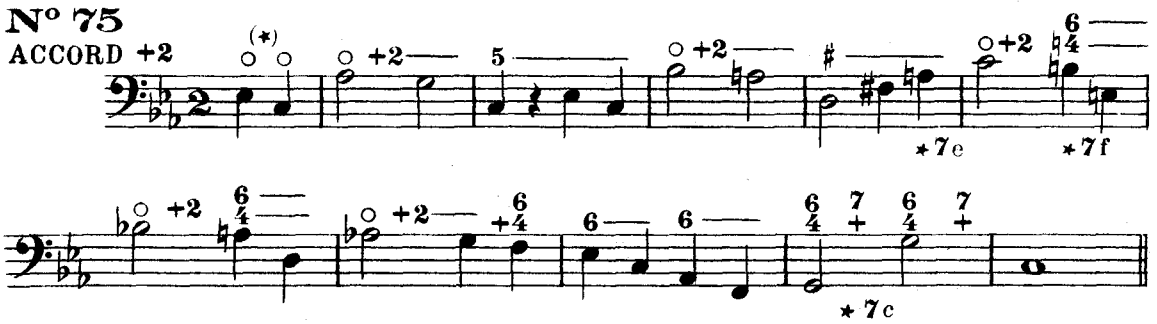
N° 73
ACCORD $\frac{+6}{5}$



N° 74
ACCORD $\frac{+4}{-3}$



N° 75
ACCORD +2



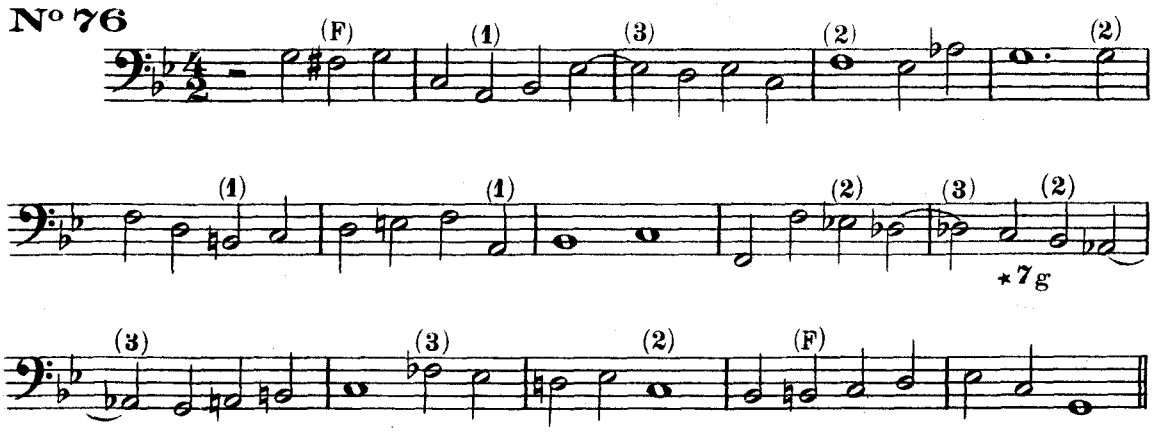
(*) Silences aux **3** parties supérieures.

Supplément: Chants 26, 27, 28 et 29.

Basse-Donnée (non chiffrée)

(F, acc. **7**. **1**, acc. $\frac{+6}{5}$. **2**, acc. $\frac{+4}{-3}$. **3**, acc. +2.)

N° 76

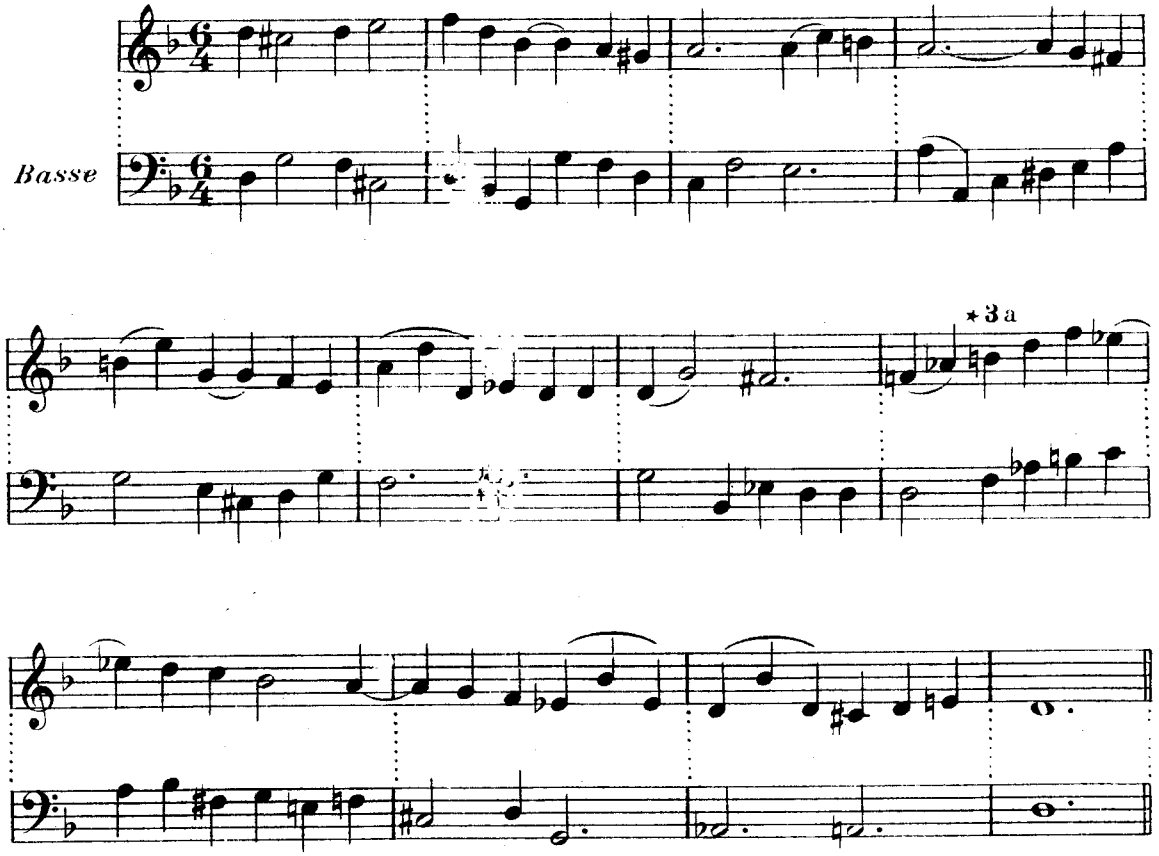


Chant-Donné

Emploi de l'Accord de 7ème Diminuée *Fondamental* et *renversé.*

Etablir le Chiffrage de la *Basse* et réaliser.

N° 77

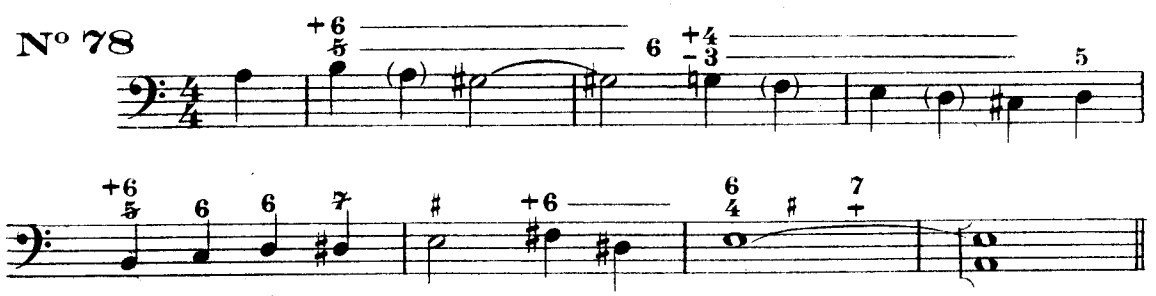


Mutation de Position ou d'Etat de l'Accord de 7ème Diminuée
Notes de Passage

Même procédé qu'en ce qui concerne les mutations de *Position* ou d'*Etat* de l'*Accord de 7ème de Dominante*

Basse-Donnée

N° 78



Supplément: Chant 30

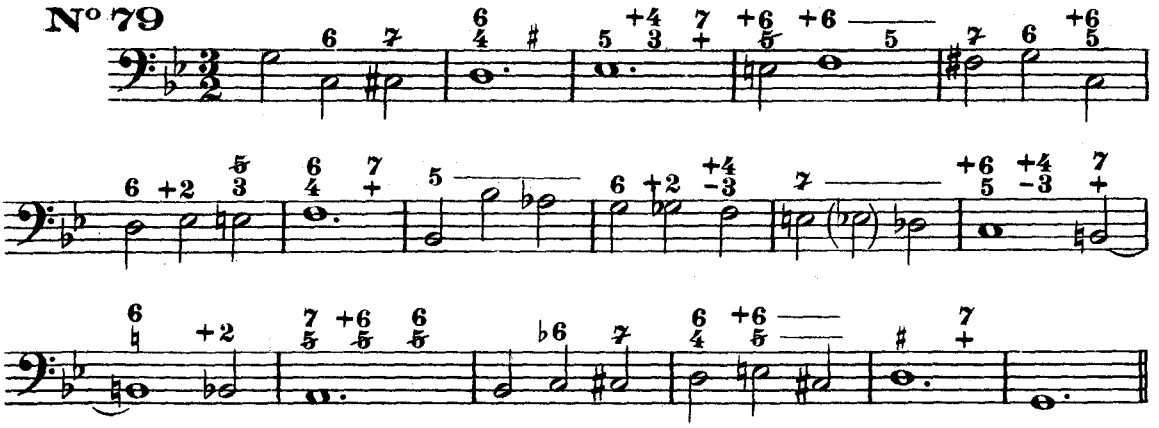
Accords de 7ème de Sensible et de 7ème Diminuée

B. RÉSOLUTION ÉVITÉE

(Cf. Exerc. Prép. 2ème Série, page 26)

Basse-Donnée

N° 79



Supplément: Basses 31 et 32. Chants 33 et 34.

Marches Harmoniques

(Emploi des Accords de 7ème de Sensible et de 7ème Diminuée)

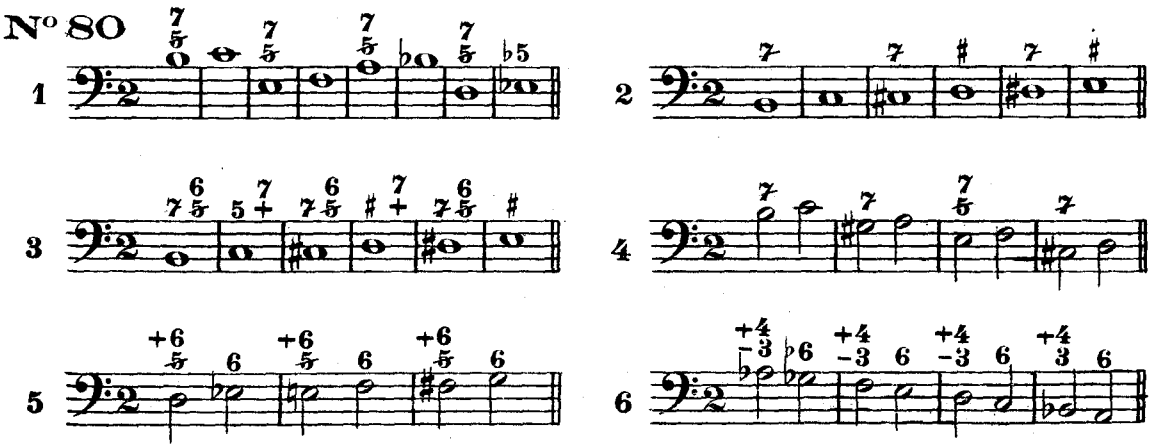
RÉSOLUTION NATURELLE et ÉVITÉE

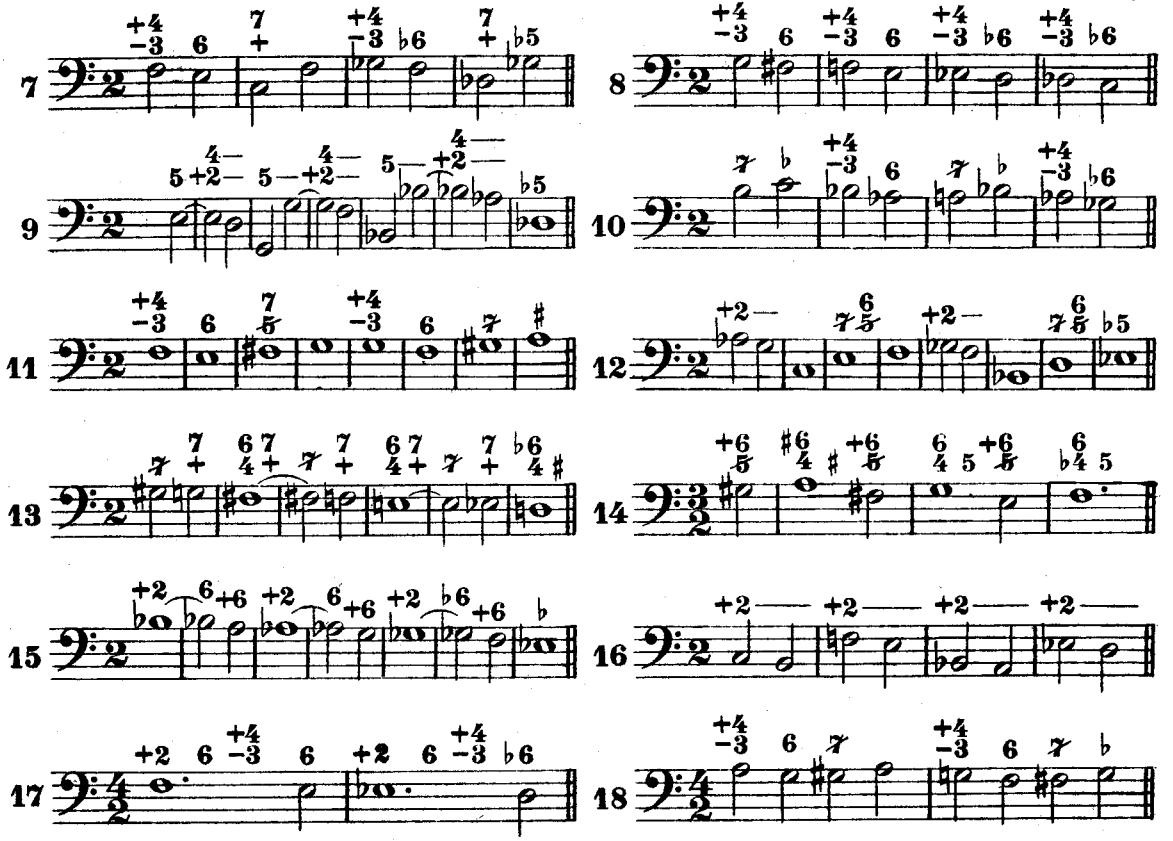
N. B. L'*Accord de 7ème diminuée* peut effectuer sa résolution *naturelle directe* dans le mode *Majeur*.

Au cours d'une *Marche* les accords de *7ème de Sensible* et de *7ème diminuée* peuvent alterner.

EXERCICE

N° 80





Accords de 7ème

(Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, pages 28 à 32.)

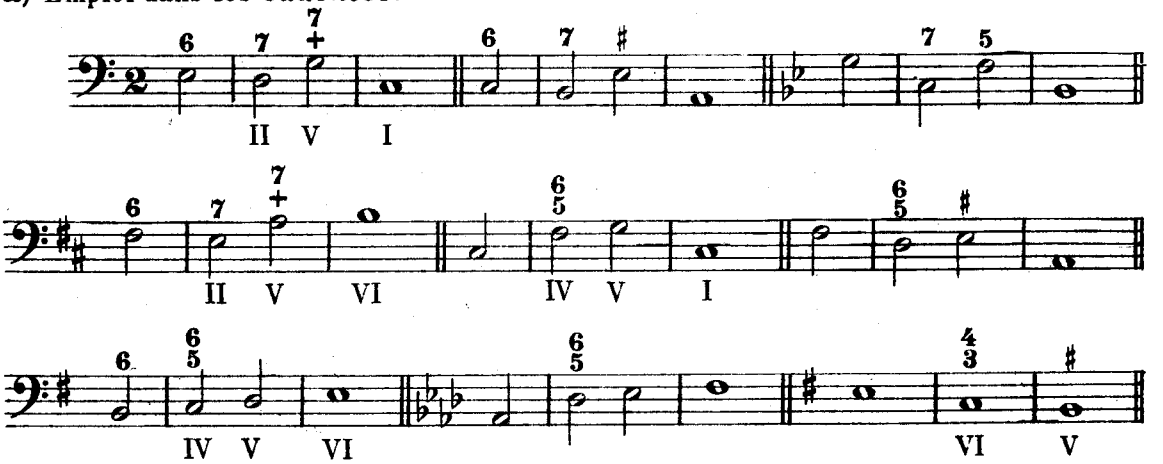
A. RÉSOLUTION NATURELLE

1º Accord de 7ème du *IIème degré*

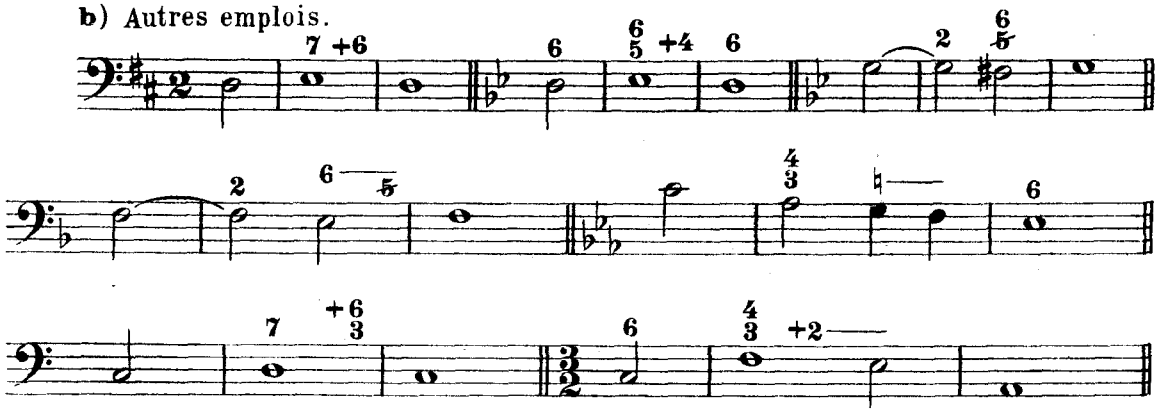
EXERCICE

Nº 81

a) Emploi dans les *Cadences*.

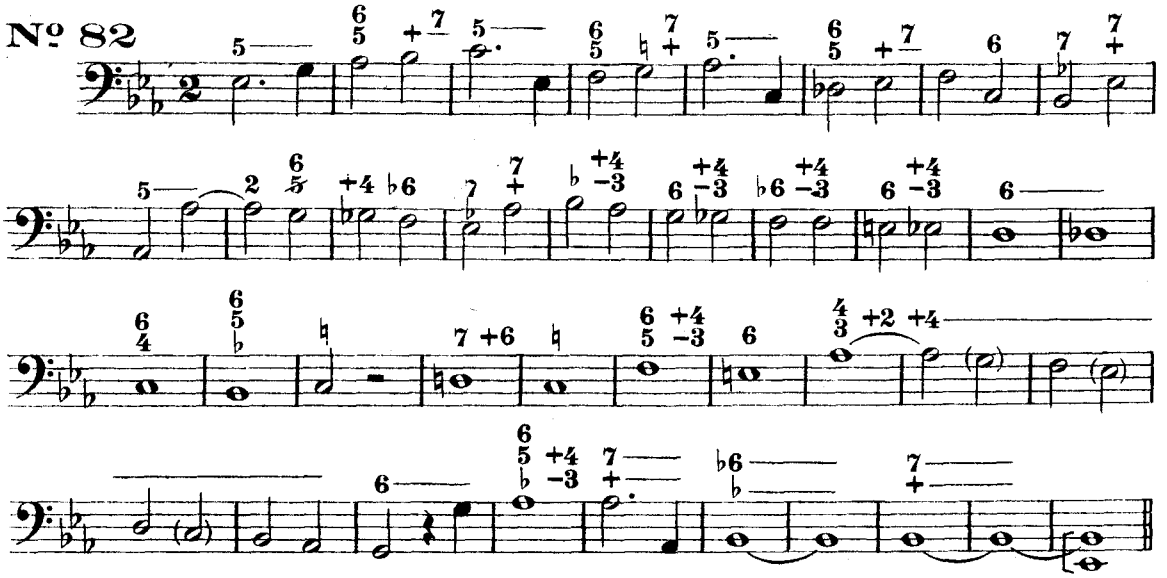


b) Autres emplois.



BASSE-DONNÉE

Nº 82

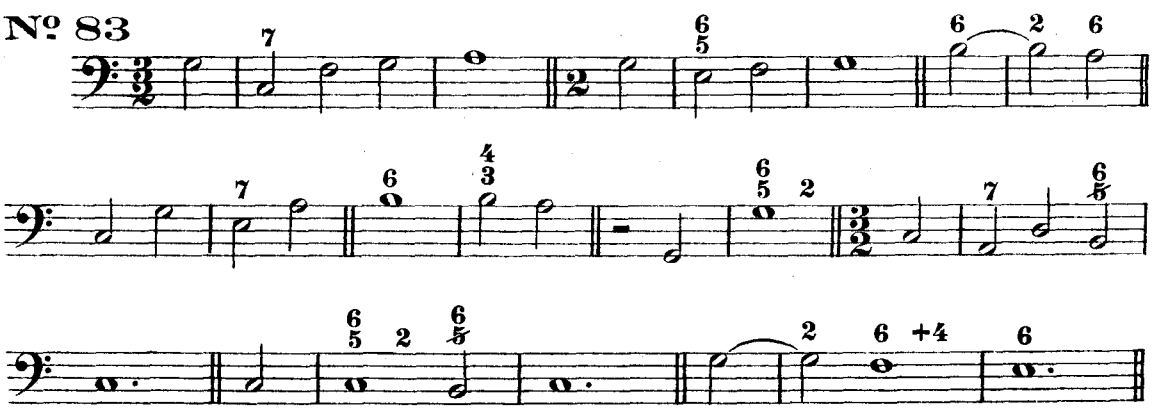


Supplément: Basse 35

2º Accords de 7ème des *Ier, IIIème et VIème degré*

EXERCICE

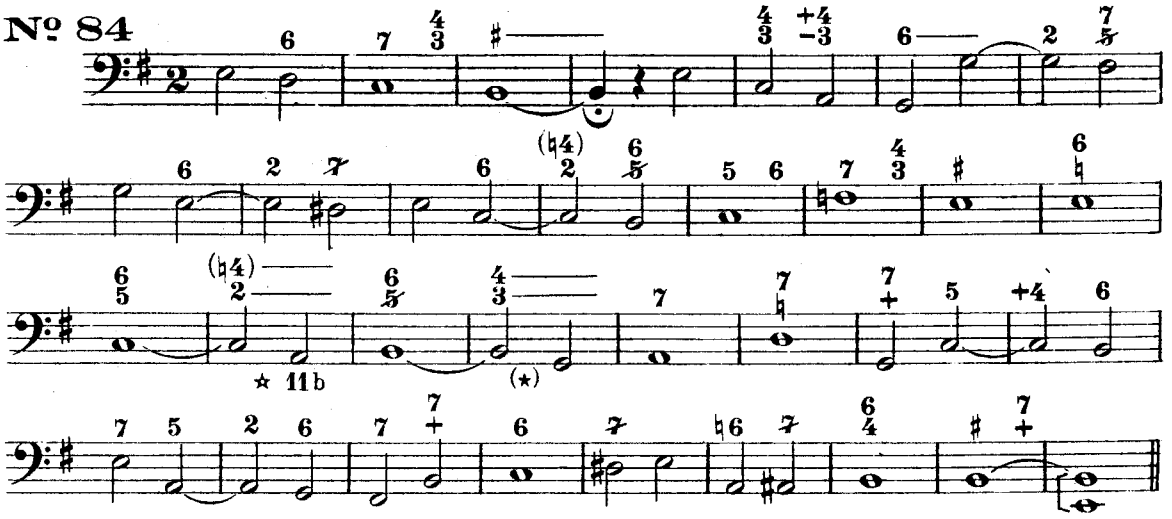
Nº 83



L'acc. de 7ème du IVème degré figure dans les exercices sur la *Résolution évitée.*

BASSE-DONNÉE

Nº 84

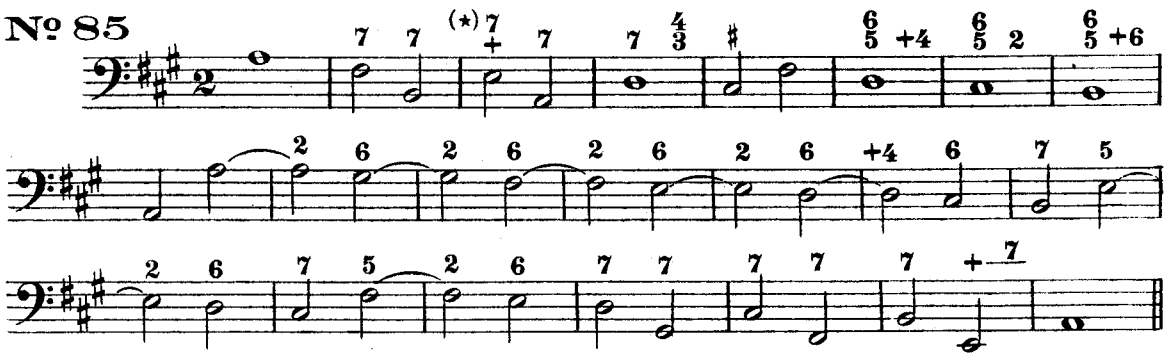


(*) Changement d'*État* de l'accord *Basse* doublée.

Emploi des Accords de 7ème dans les Marches harmoniques

BASSE-DONNÉE

Nº 85



(*) L'acc. de *7ème de Dom.* peut figurer dans une marche *unitonale* d'acc. de *7ème*.

Supplément: Chant 36

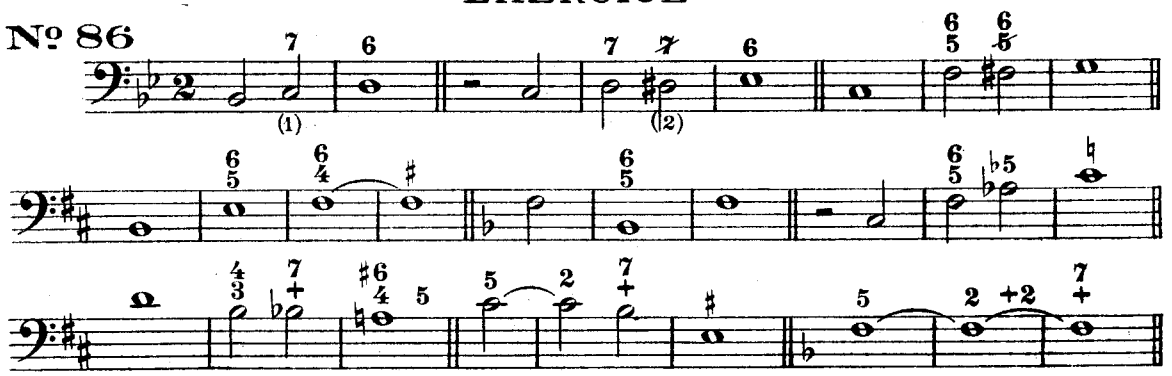
Accords de 7ème

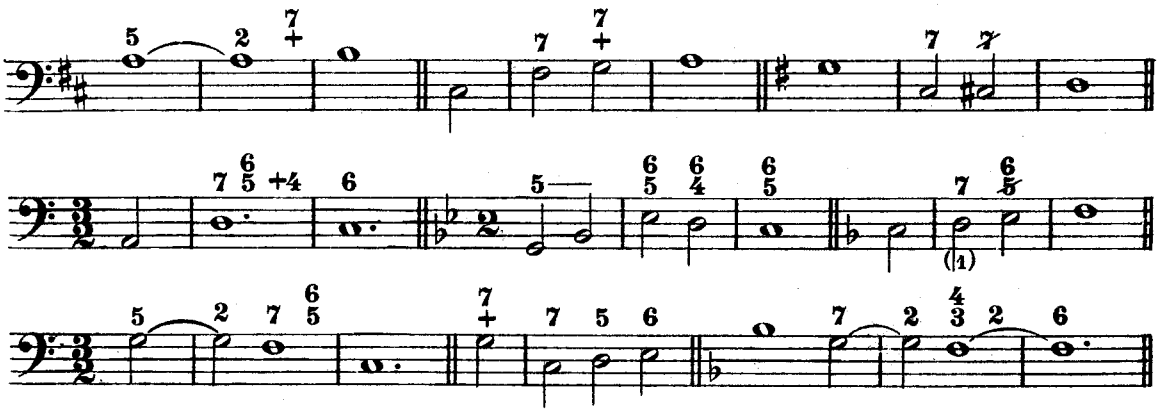
B. RÉSOLUTION ÉVITÉE

(Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, pages 32 à 35)

EXERCICE

Nº 86





(1) Doublement de la *7ème*. (Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, Nº 75)
(2) Doublement de la *7ème* dans l'*acc. 7.*

Supplément: Basse 37 - Chant 38

Accord de 9ème de Dominante

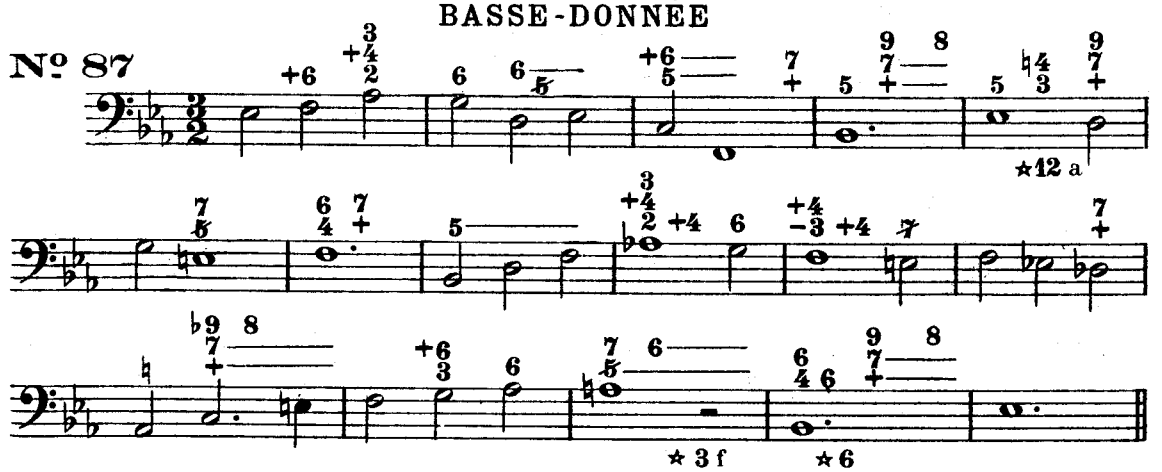
(Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, pages 36, 37.)

A. RÉSOLUTION NATURELLE

(Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, pages 38 à 40)

BASSE-DONNÉE

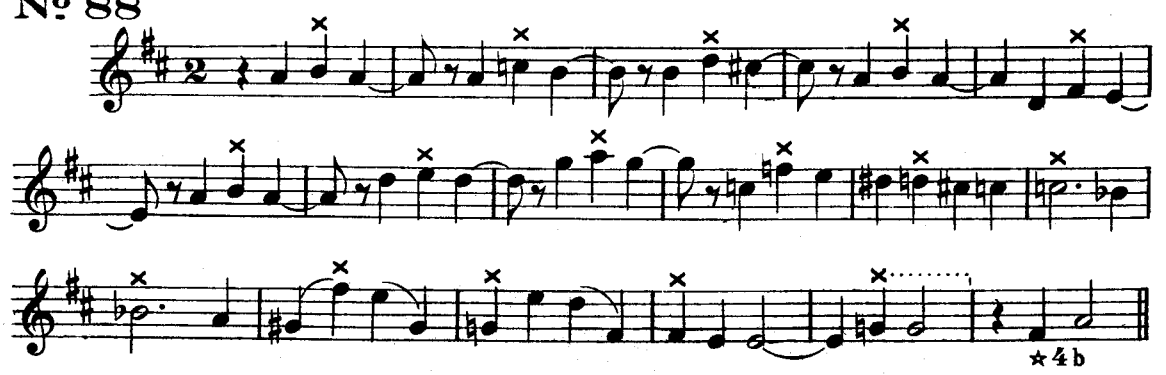
Nº 87



CHANT-DONNÉ

(× acc. de 9ème de Dominante *fondamental* ou *renversé*)

Nº 88



Supplément: Basse 39

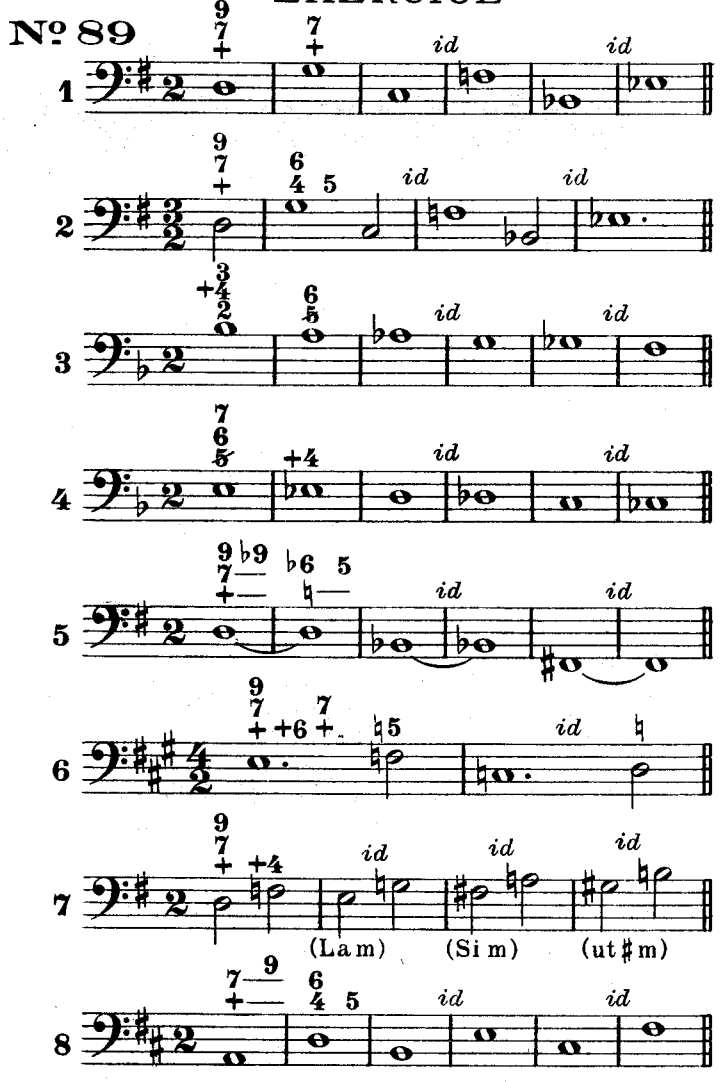
Accord de 9ème de Dominante

B. RÉSOLUTION ÉVITÉE

(Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, pages 40, 41)

Marches harmoniques

EXERCICE



Supplément: Chants 40 et 41

Accords de 11ème et de 13ème de Tonique

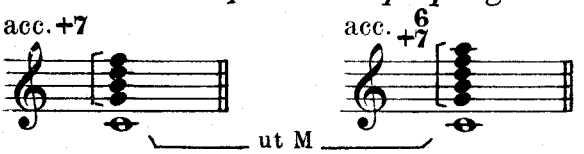
Les accords de *11ème* et de *13ème de Tonique* sont respectivement:

1º *acc. de 11ème* [+7], un acc. de *7ème de Dominante,*

2º *acc. de 13ème* [$_{+7}^{6}$], un acc. de *9ème de Dominante,*

entendus *simultanément* avec la *Tonique* de leur *propre gamme* figurant à la *Basse.*

EX: 1

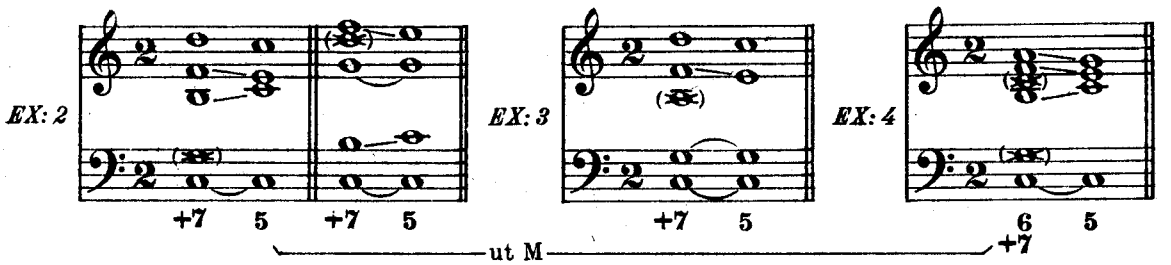


Réalisation

Ces accords qui comportent, le 1er *5 sons,* le 2ème *6* ne peuvent être complets qu'à *5* ou à *6 Parties.*

(Acc. +7) *A 4 parties,* on supprime soit la *Fondamentale,* soit la *5te* de l'acc. de *7ème de Dominante. EX: 2.* Quelquefois la *3ce, (Sensible) EX: 3.* Jamais la *7ème.*

(Acc. $^{6}_{+7}$) A 4 parties, on supprime la *Fondamentale* et la *5te* de l'acc. de *9ème de Dominante. EX: 4.* Quelquefois la *Sensible.*



Résolution

La résolution *naturelle* des accords de *11ème* et de *13ème de Tonique* s'effectue sur *l'acc. Parfait de la Tonique,* la *Sensible,* la *7ème* et la *9ème* observant, chacune en ce qui la concerne, la règle de la résolution *naturelle,* la *Basse* demeurant *immobile. EX: 2, 3, 4.*

Certaines résolutions *évitées* sont également praticables, la *Sensible,* la *7ème* et la *9ème* utilisent en ce cas les licences de résolution admises dans la résolution *évitée* des acc. de *7ème* et de *9ème de Dominante.*

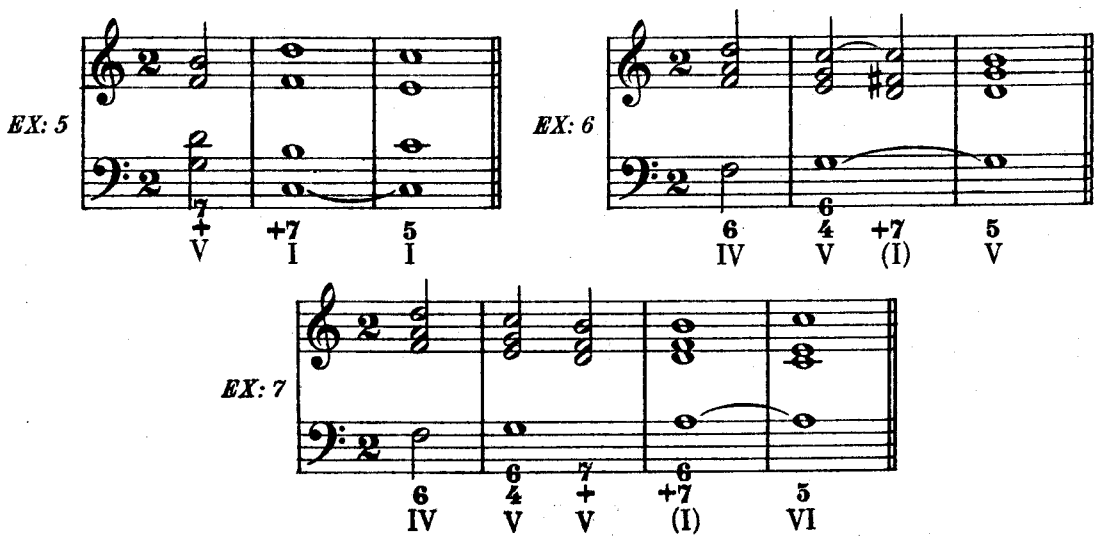
Emploi

Les acc. de *11ème* et de *13ème de Tonique* trouvent leur principal emploi dans les Cadences: *Parfaite, à la Dominante* et *Rompue.*

1º Cadence Parfaite: sur le *Ier degré,* précédés de l'*acc. 5* du *Vème deg.* ou de l'*acc. de 7ème de Dominante,* ou de l'*acc. de 9ème de Dominante. EX: 5*

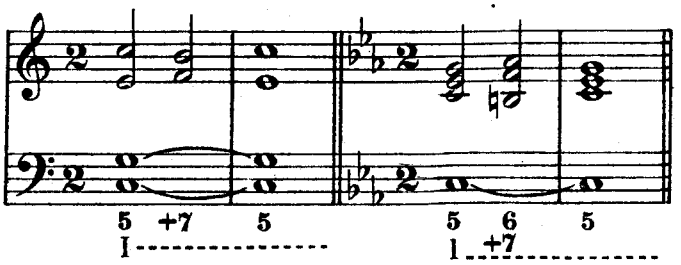
2º Cadence à la Dominante: sur le *Vème deg.* pris momentanément pour *Tonique. EX: 6*

3º Cadence Rompue: sur le *VIème deg.* pris momentanément pour *Tonique. EX: 7*



Les acc. de *11ème* et de *13ème de Tonique* s'emploient encore sur le *1er deg.* immédiatement ***précédés*** et ***suivis*** de l'*acc. 5* de ce *même deg.* *EX: 8*

EX: 8



1º Quel que soit l'emploi des acc. de *11ème* et de *13ème de Tonique,* la note de ***Basse*** de l'accord doit toujours être considérée comme la *Tonique.*

2º Les acc. de *11ème* et de *13ème de Tonique* n'ont pas de *renversements.*

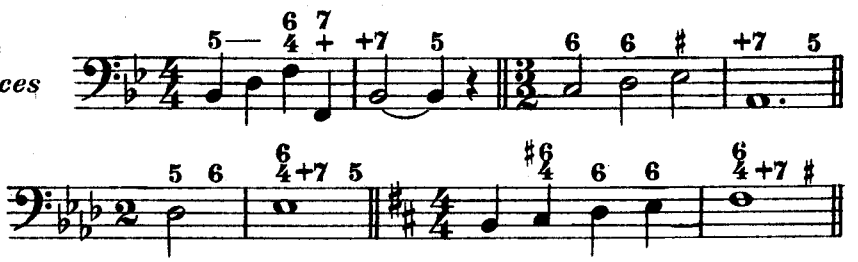
3º Dans la réalisation de l'acc. de *13ème* (la *Fondamentale* de l'*acc. de 9ème* figurant dans l'accord), observer la place de la *9ème* par rapport à cette *Fondamentale.* (Cf. Exerc. Prépar. 2ème Série, page 36, § 2.)

Emploi des Accords de 11ème et de 13ème de Tonique

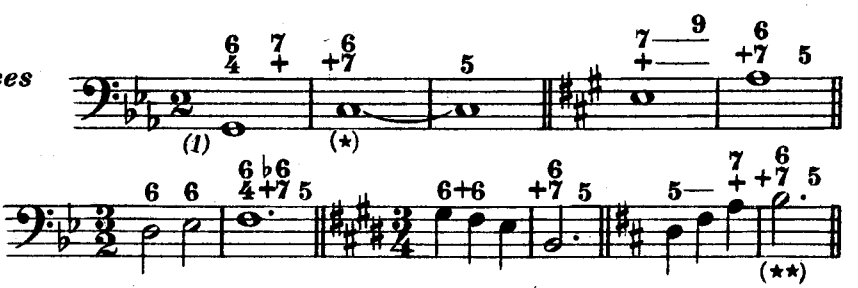
EXERCICE

Nº 90

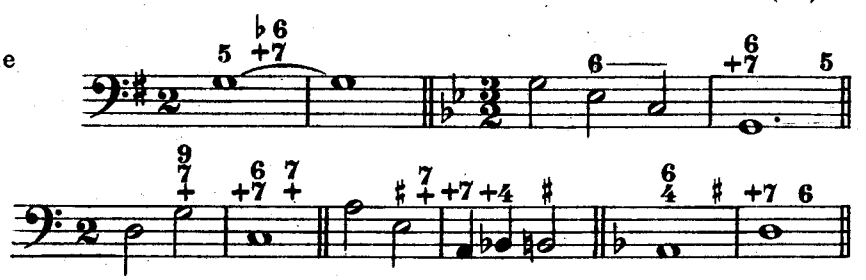
a) ACCORD de 11ème emploi dans les *Cadences* (à 4 parties)



b) ACCORD de 13ème emploi dans les *Cadences* (à 4 parties) [*Le 1er enchaînement (1) à 5 parties*]



c) ACCORDS de 11ème et de 13ème *autres emplois* (à 4 parties)



(*) Fondamentale supprimée.

(**) Sensible supprimée.

Supplément: Chant 42

Tableau de l'Harmonie Tonale

Chiffrage des Accords les plus Usités sur chacun des Degrés des Gammes Majeure et mineure

acc. de 11ème et de 13ème de Tonique	+7 6 +7						
acc. de 9ème de Dominante		5 +6 4		3 +4 2	9 7 +		7 6 ~~5~~
acc. de 7ème du IIème degré	2	7		6 5		4 3	
acc. de 7ème de Sensible		+6 5		+4 3		4 +2	7 ~~5~~
acc. de 7ème de Dom. sans Fond.		+6 3		6 +4			~~5~~ 3
acc. de 7ème de Dominante		+6		+4	7 +		6 ~~5~~
acc. de 4te et 6te	6 4 *	6 4 *			6 4 *		
acc. de 6te			[6]	6 *		[6]	[6*]
acc. de 5te MODE MAJEUR	[5]	5 *	5	[5]	[5]	5	
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII
MODE MINEUR acc. de 5te	[5]	~~5~~ *		[5]	[5]	5	
acc. de 6te			[6]	6 *		[6]	[6] *
acc. de 4te et 6te	6 4 *	6 4 *			6 4 *		
acc. de 7ème de Dominante		+6		+4	7 +		6 ~~5~~
acc. de 7ème de Dom. sans Fond.		+6 3		6 +4			~~5~~ 3
acc. de 7ème Diminuée		+~~6~~ ~~5~~		+4 −3		+2	~~7~~
acc. de 7ème du IIème degré	2	7		6 5		4 3	
acc. de 9ème de Dominante		~~5~~ +6 4		3 +4 2	9 7 +		~~7~~ 6 ~~5~~
acc. de 11ème et de 13ème de Tonique	+7 6 +7						

[ ] Acc. de 5te ou de 6te ayant pour Fond. l'un des 3 bons degrés de la gamme et dont l'emploi est le plus tonal.

* Acc. dont l'emploi est plus particulièrement réserve à certains enchaînements.

3ème Partie

1° Accords Altérés

On désigne expressément sous le nom d'*accords altérés* les accords *consonants* ou *dissonants* dont la *3ce est Majeure* et dont la *5te*, primitivement *Juste*, a été *altérée* du fait d'un changement *chromatique* soit *ascendant*, soit *descendant*.

L'*altération chromatique* de la *5te* ne détermine pas nécessairement une *modulation*. On l'utilise toutefois dans de nombreux cas pour moduler.

L'accord de *5te augm.* du *3ème deg.* de la gamme *mineure* ainsi que l'accord de *7ème* du *3ème deg.* du même mode sont compris parmi les *accords altérés* et leur emploi est soumis aux règles générales concernant ces derniers.

Réalisation

La *note altérée* peut figurer à l'une ou l'autre des parties. Elle ne peut être *doublée*.

On peut altérer la *5te* d'un accord sans que la note formant la *5te Juste* de cet accord ait été entendue au préalable. *EX. 1.* Dans le cas contraire, les *deux notes* formant successivement la *5te Juste* puis la *5te altérée* doivent figurer à la *même partie*. *EX. 2.* Il est préférable de ne pas *doubler* la note destinée à être *altérée*. *EX. 3.*

Un accord ne peut comporter à la fois une *note altérée* et la *même note non altérée*. *EX. 4.*

L'intervalle de *3ce dim.* résultant de certains dispositifs d'*accords altérés* est à éviter. Ce même intervalle *redoublé (10ème dim.)* ou *renversé, (6te augm.)* est au contraire excellent. *EX. 5.*

La dénomination de *5te* s'applique, pour tous les accords (*Fondamentaux* et *renversés*) à la note qui forme la *5te* de l'*acc. Fondamental*. Cette dernière figure, on le sait, à la *Basse* dans le 2me renversemt.

Résolution

La *note altérée* se résoud naturellement:

Altération *ascendante:* en *montant* d'une *2de mineure*.

Altération *descendante:* en *descendant* d'une *2de mineure*. *EX. 6.*

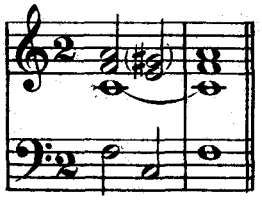
La *note altérée* peut encore soit s'*immobiliser* et faire partie de l'accord suivant, *EX. 7,* soit subir une *mutation enharmonique*. *EX. 8.*

Chiffrage

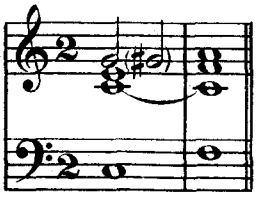
La désignation de la *note altérée* peut nécessiter dans le *chiffrage* la mention d'un chiffre complémentaire. La note qu'il représente correspond toujours à la *5te réelle* de l'accord. *EX. 9.*

(Les notes altérées ainsi que leur chiffrage figurent entre parenthèses)

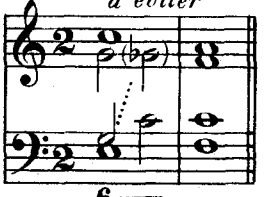
EX. 1



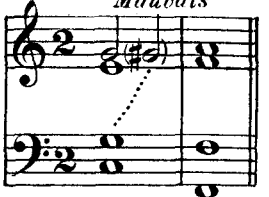
EX. 2

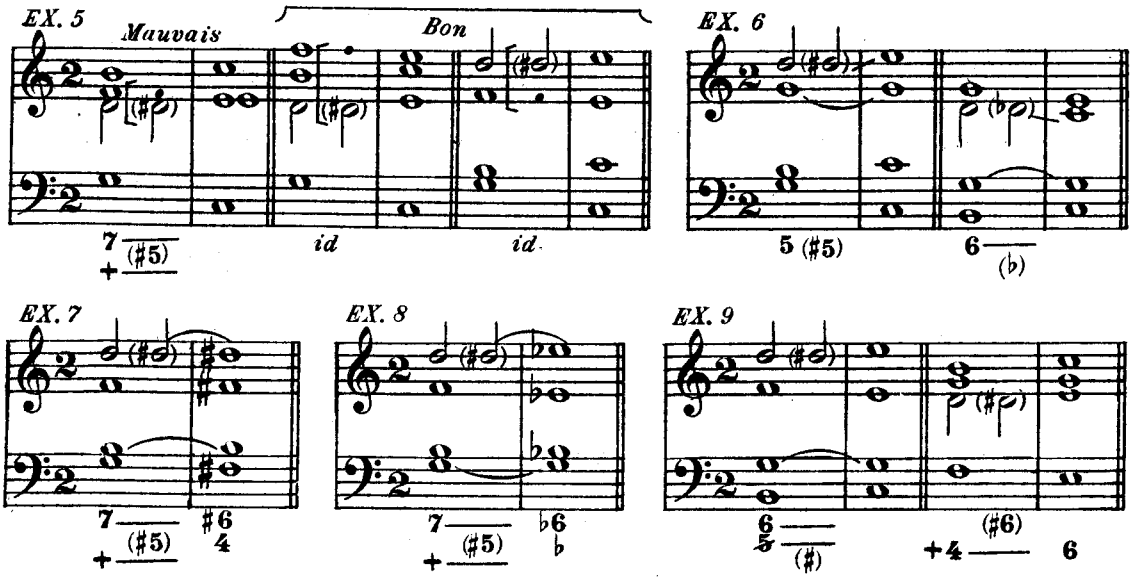


EX. 3 *à éviter*



EX. 4 *Mauvais*



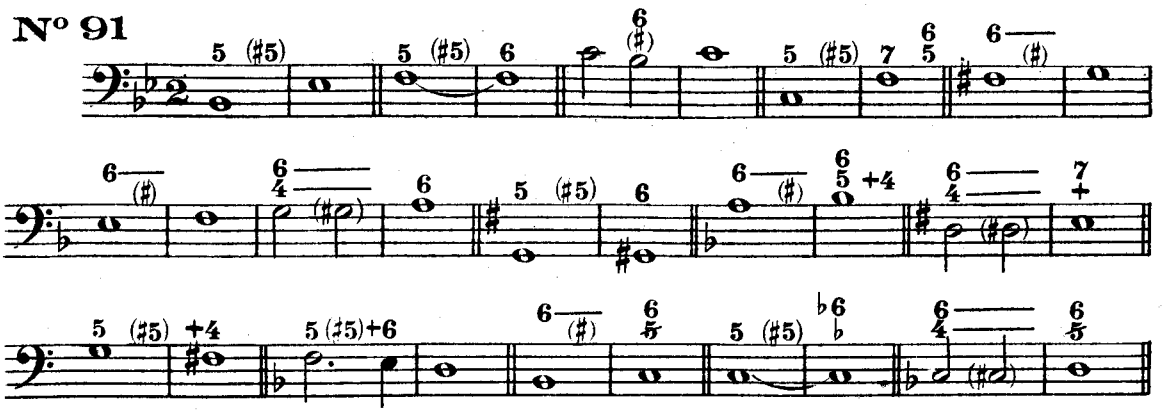


A. Altération Ascendante de la 5te

1° Accords Consonants

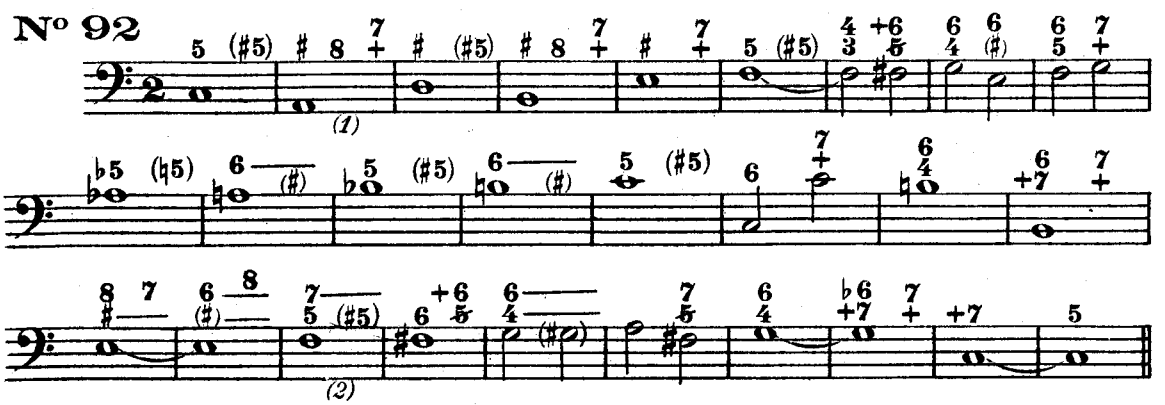
EXERCICE

N° 91



Basse-donnée

N° 92



(1) **8**, Octave de la *Basse* au *Soprano*.

(2) **♯5** désigne ici une *note de passage* chromatique.

Supplément: Chant 43

2° Accords Dissonants

Dans les *accords dissonants* comportant l'*altération* de la *5te* la *Sensible,* la *7ème* et la *9ème* doivent effectuer leur *résolution* régulière, soit naturelle, soit évitée.

Accord de 7ème de Dominante

EXERCICE

N° 93

Résolution *naturelle*

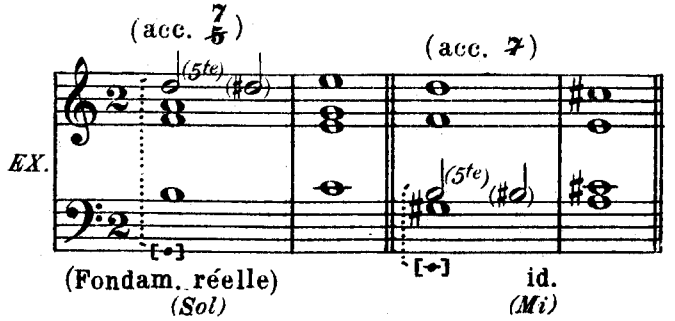
Résolution *évitée*

Basse-donnée

N° 94

Accords de **7ème** de Sensible et dim., de **7ème**, de **9ème** de Dom. de **11ème** et de **13ème** de Tonique.

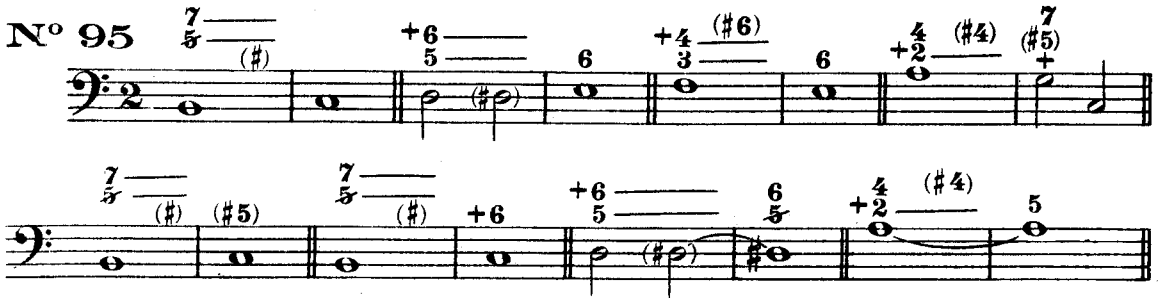
Les accords de *7ème de Sens.* ou de *7ème dim.* étant, *théoriquement,* un *accord de 9ème de Dominante* dont la *Fondamentale* est sous-entendue, l'altération de la *5te* affecte, dans ces **2** accords, la note qui représente la *5te réelle* dans l'*accord de 9ème fondamental*, soit, *pratiquement,* la *3ce* des *accords de 7ème de Sens. ou dim.*



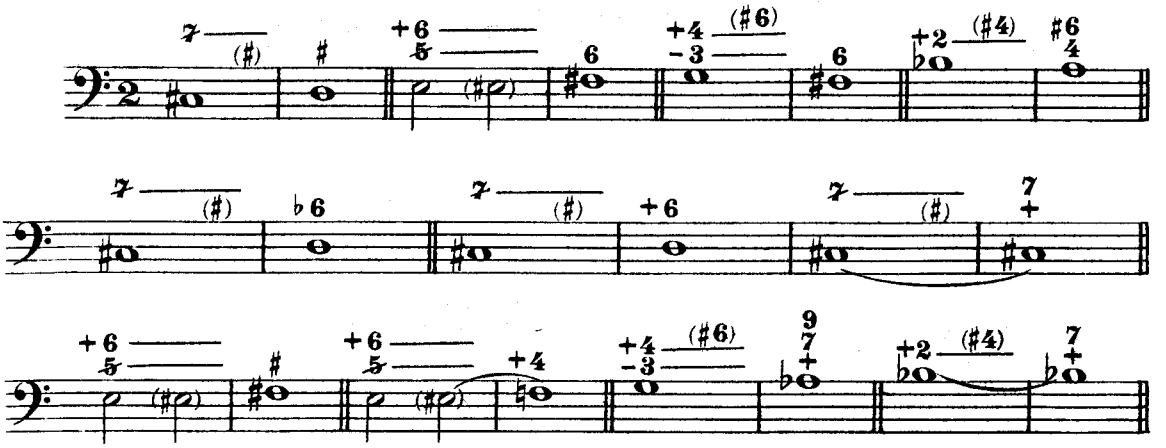
EXERCICE

Accord de 7ème de Sensible

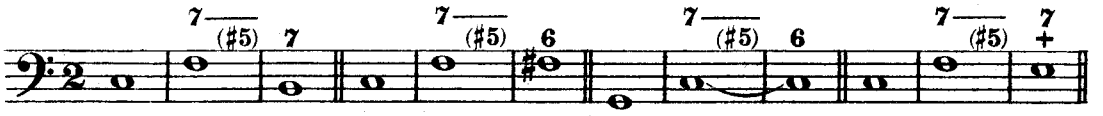
N° 95



Accord de 7ème Diminuée

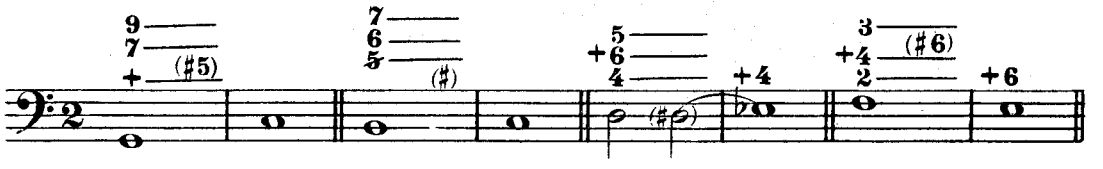


Accord de 7ème



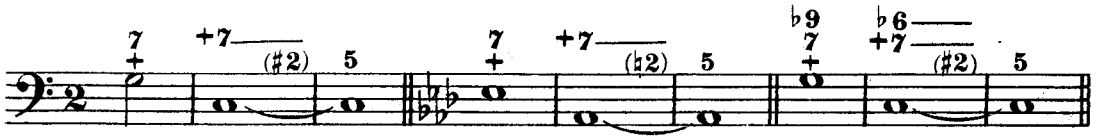
Accord de 9ème de Dominante

Réalisation à *5 parties*



Accords de 11ème et de 13ème de Tonique

Réalisation à *5 parties*

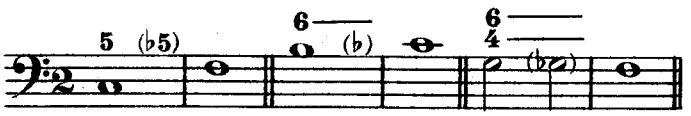


B. Altération Descendante de la 5^{te}

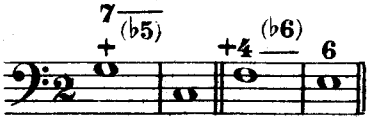
EXERCICE

N° 96

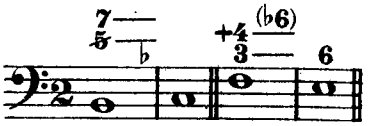
1° acc. *Consonants*



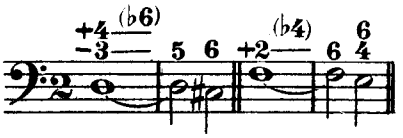
2° acc. de 7ème *de Dominante*



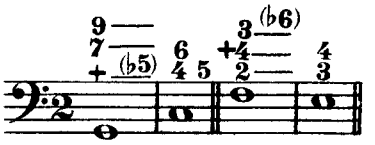
3° acc. de 7ème *de Sensible*



4° acc. de 7ème *Diminuée*



5° acc. de 9ème *de Dominante (à 5 parties)*



Fonction Modulante de l'Altération Descendante de la 5^{te} dans les Accords ayant pour Fondamentale la Dominante

Accords de 3^{ce} Diminuée et de 6^{te} Augmentée

Tandis que l'altération *ascendante* de la 5^{te} ne modifie pas mais accentue au contraire le caractère tonal des accords *dissonants,* l'altération *descendante* de la 5^{te} peut dénaturer profondément ce caractère dans certains renversements des *accords de 7ème de Dominante,* de *7ème de Sensible* et *diminuée.*

Tel est le cas pour l'accord dit de 3^{ce} *dim.* et pour celui de 6^{te} *augm.*

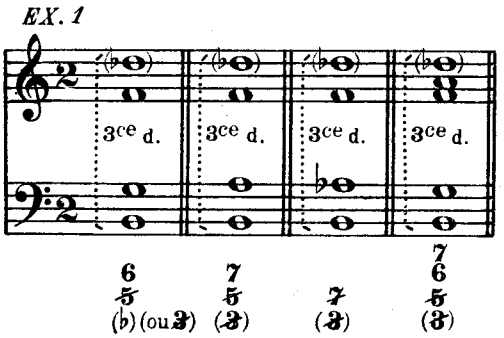
1° Accord de 3^{ce} Diminuée

On désigne sous ce nom les accords de *7ème* et de *9ème de Dominante* avec ou sans *Fondam.* ayant la *Sensible* à la *Basse* et dont la 5^{te} comporte une *altération descendante.* *EX. 1*

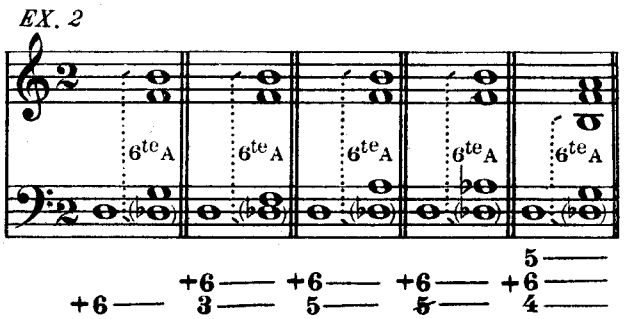
2° Accord de 6^{te} Augmentée

On désigne sous ce nom les accords de *7ème* et de *9ème de Dominante* avec ou sans *Fondam.* ayant la 5^{te} à la *Basse,* cette note étant abaissée par une *altération descendante.* *EX. 2*

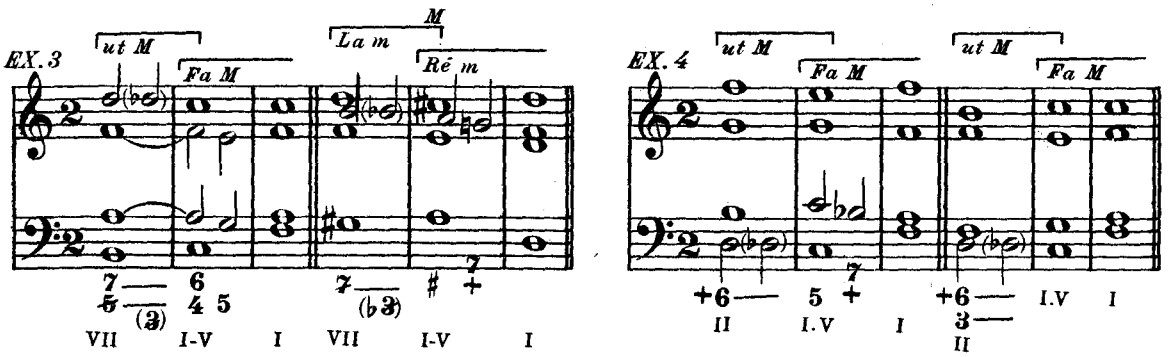
EX. 1



EX. 2



Les accords de *3ce dim.* et de *6te augm.* ont une tendance naturelle à se résoudre sur un accord dont la *Basse*, par mutation tonale, perd sa qualité de *Tonique* pour remplir la fonction de *Dominante*. Ils constituent ainsi d'excellents accords d'accès à l'*harmonie de la Dominante*, soit que leur *Basse* procède par *2de mineure ascendante, EX. 3*, soit qu'elle *descende* d'une *2de mineure*. *EX. 4*



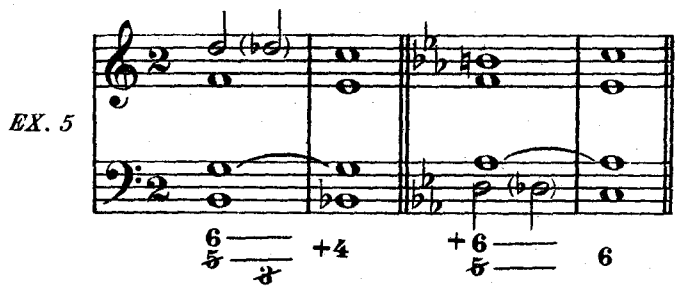
Dans l'accord de *3ce dim.*, la *note altérée, (5te)*, figure toujours à *l'une des parties supérieures* de la réalisation. *EX. 3*

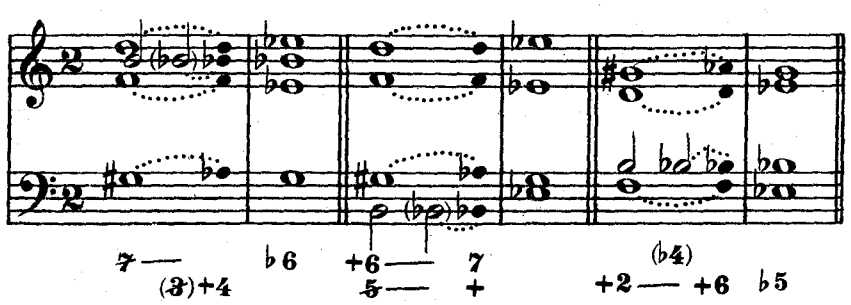
Dans l'accord de *6te augm.*, la *note altérée, (5te)*, figure toujours à la *Basse*. *EX. 4*

Equivoque de l'Accord de 7ème diminuée avec Altération descendante de la 5te et de l'Accord de 7ème de Dominante

Les accords dissonnants avec *altération descendante de la 5te* dont il vient d'être question se prêtent à un certain nombre de *résolutions évitées*. *EX. 5*

L'une des plus couramment pratiquées s'applique à l'*accord de 7ème dim.* avec *altération descendante de la 5te* dont l'une des notes subit un *changement enharmonique*. Cette mutation d'écriture transforme, *pour l'oreille*, l'*accord de 7ème dim.* ainsi altéré en un *accord de 7ème de Dominante* et en modifie, par conséquent, la *résolution* prévue. *EX. 6*



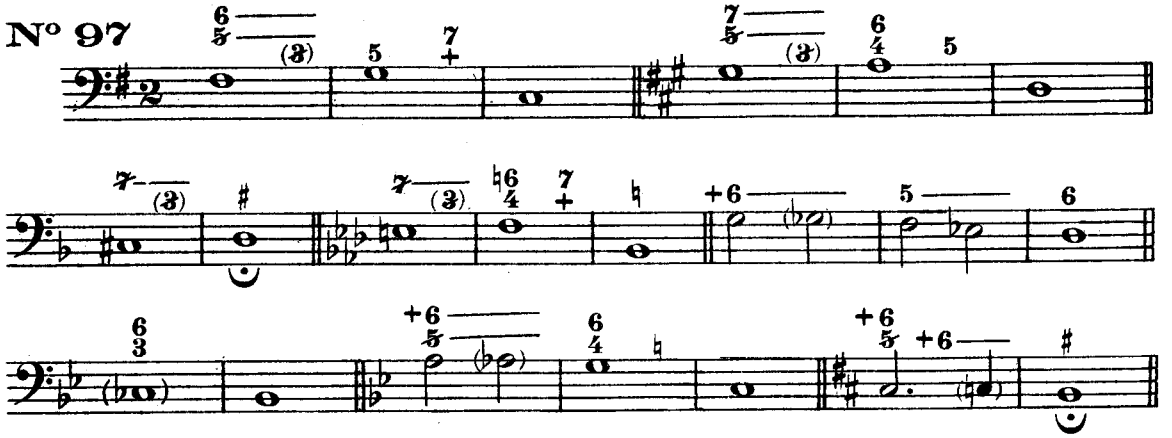


(1) Cette substitution enharmonique d'un accord à l'autre peut également s'effectuer dans l'ordre inverse. Elle constitue un procédé de modulation excellent et très usité.

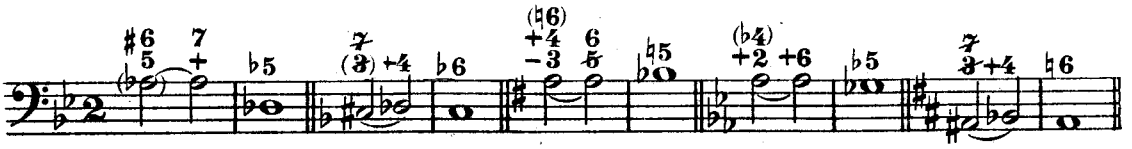
EXERCICE

1° Accords de *3ce diminée* et de *6te augmentée*

N° 97



2° Équivoque enharmonique de l'*accord de 7ème diminuée* avec *altération descendante de la 5te* et de l'*accord de 7ème de Dominante*

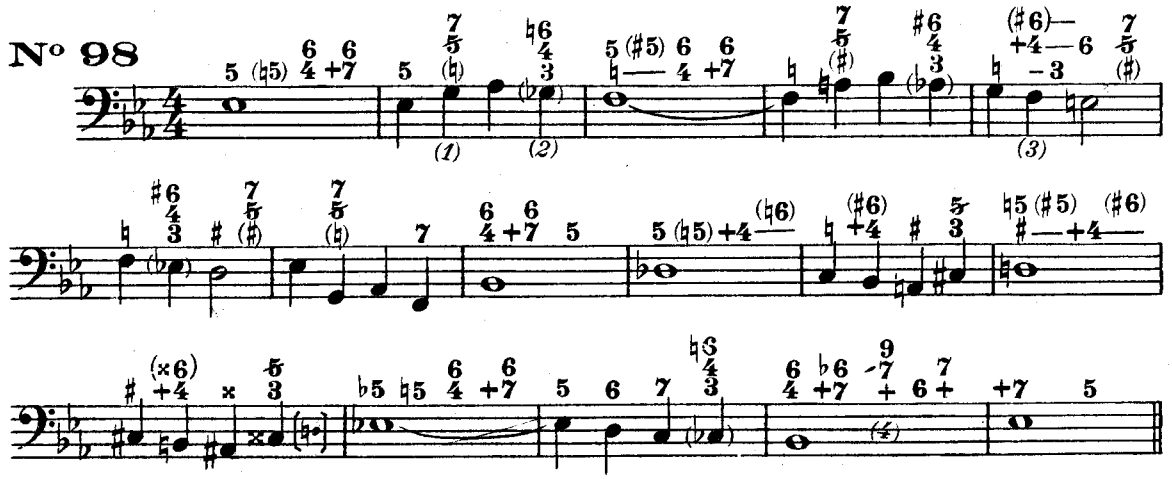


Supplément: Basse 45

Ensemble des Altérations

Basse-donnée

N° 98



(1) Acc. $\frac{7}{5}$ en LA ♭ avec altération ascendante de la 5te (SI).

(2) Acc. +6 en FA avec altération descendante de la 5te (SOL)_ Pourrait également être analysé comme un accord $\frac{+4}{3}$ en RÉ ♭ avec altération ascendante de la 5te (MI).

(3) Acc. +4 en UT M suivi de l'accord $\frac{+4}{-3}$ en UT m, avec altération ascendante de la 5te (RÉ).

(4) Suppression de la Sensible.

Supplément: Chant 46

2° Retards

L'une des notes d'un accord peut être maintenue dans l'accord suivant bien qu'elle n'en fasse pas partie et y occuper, momentanément, la place d'une note réelle située à la *2de inférieure* ou à la *2de supérieure* dont elle *retarde* la chute.

Cette note *étrangère* prend le nom de RETARD.

Le retard est *supérieur* quand il affecte une note réelle située à la *2de descendante.*

Le retard est *inférieur* quand il affecte une note réelle située à la *2de ascendante.*

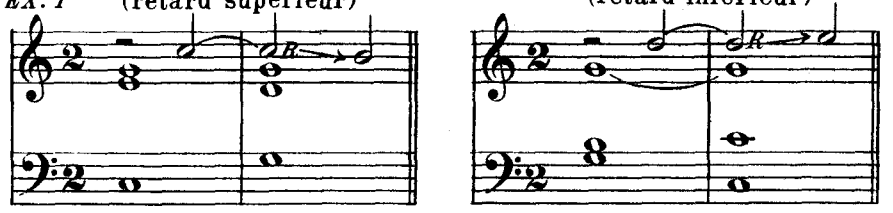
Préparation

Toute note remplissant dans un accord la fonction de *retard* doit avoir figuré, au préalable, dans l'*accord précédent* et à *la même partie.* La note qui *prépare* le *retard* doit être d'une durée au moins *égale* à la durée de celui-ci.

Résolution

Tout *retard* doit se résoudre sur la note réelle *conjointe supérieure* ou *inférieure* dont il occupe momentanément la place. *EX. 1.*

EX. 1 (retard supérieur) (retard inférieur)



(R) *retard*

Réalisation

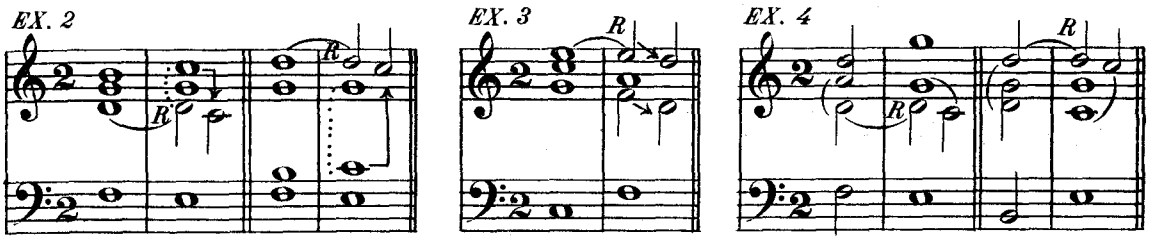
La note formant *retard* peut figurer à l'une ou à l'autre des 4 parties, *elle ne peut être doublée.*

La note réelle et la note qui la retarde ne peuvent être entendues *simultanément,* sauf dans le cas du retard de l'*Octave supérieure* d'une note. *EX. 2.*

La note sur laquelle le *retard* se résoud ne peut être doublée à une partie procédant avec lui par *mouvement direct.* *EX. 3.*

Le retard ne supprime pas l'effet de *2 5tes* ni de *2 8ves consécutives* produites entre Notes réelles de deux accords successifs. *EX. 4.*

EX. 2 *EX. 3* *EX. 4*



(à éviter) *(possible)* *(mauvais)*

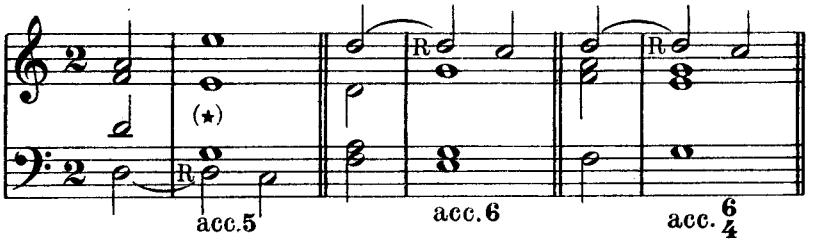
Désignation et Chiffrage des Retards

La note retardée est toujours désignée par la fonction qu'elle remplit ou par l'intervalle qu'elle forme dans l'*accord Fondamental.*

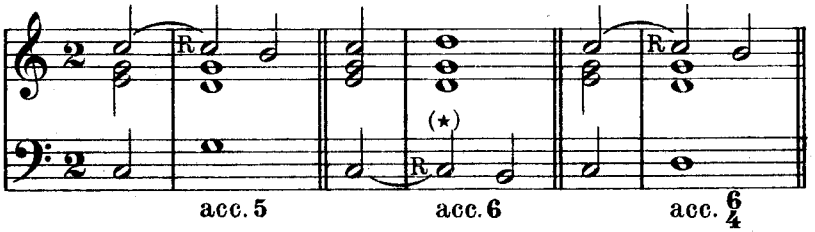
Ainsi le retard du DO dans les **3** états de l'accord Parfait DO-MI-SOL, (**5, 6** ou $\frac{6}{4}$) sera uniformément désigné comme le retard de la *Fondamentale. EX. 5.*

Le retard du SI dans les **3** états de l'accord SOL-SI-RÉ sera le retard de la *3ce. EX. 6.*

EX: 5



EX: 6



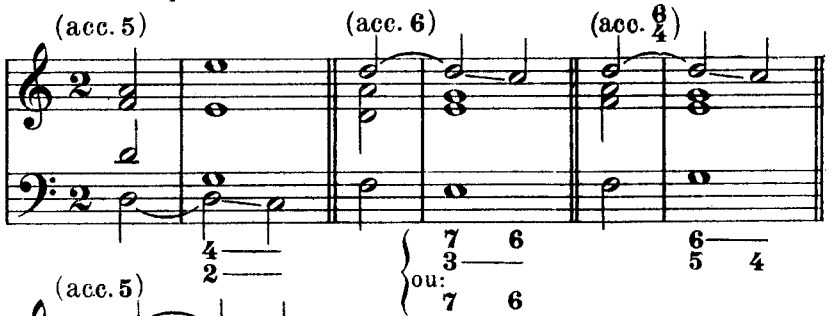
(★) On remarquera qu'ici, le retard figure à la *Basse.*

La présence d'un ***retard*** dans un accord est signalée soit par un chiffrage particulier, soit, plus simplement, par l'abréviation R, suivie du chiffre correspondant à la note retardée. Ce 2ème procédé sera, en général, utilisé pour signaler les retards dans les accords ***dissonants.***

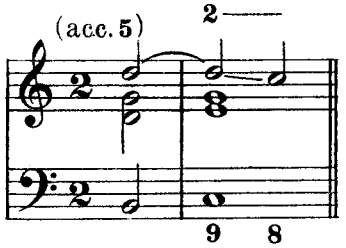
Le chiffrage particulier des accords ***consonants*** comportant un ou plusieurs ***retards*** est établi et doit être interprèté en tenant compte du ***rapport momentané*** des notes de l'accord –tel qu'il se trouve modifié du fait du ***retard–*** avec la ***Basse.***

Voici le chiffrage des ***retards*** les plus usités dans les accords consonants:

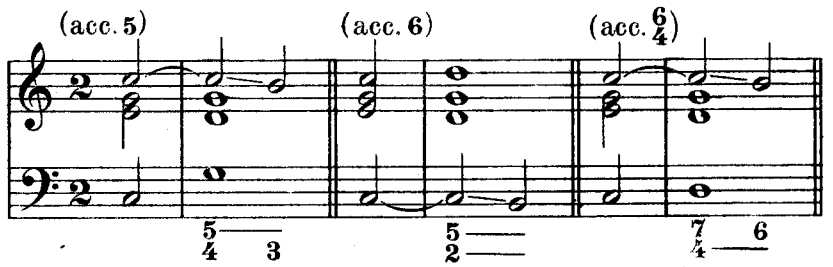
RETARD SUPÉRIEUR de la FONDAMENTALE. (Fondam. DO)



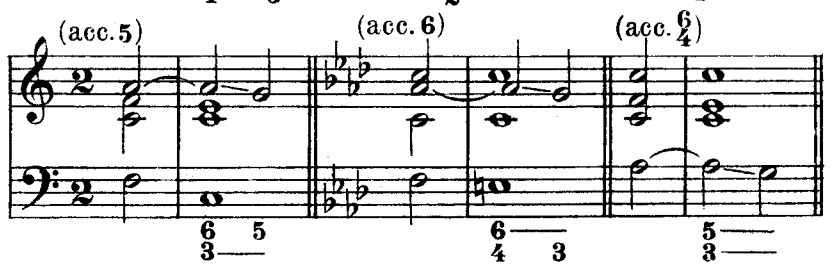
RETARD SUPÉRIEUR de l'8ve de la FONDAM. (Fondam. DO)



RETARD SUPÉRIEUR de la 3ce. (3ce SI)



RETARD SUPÉRIEUR de la 5te. (5te SOL)



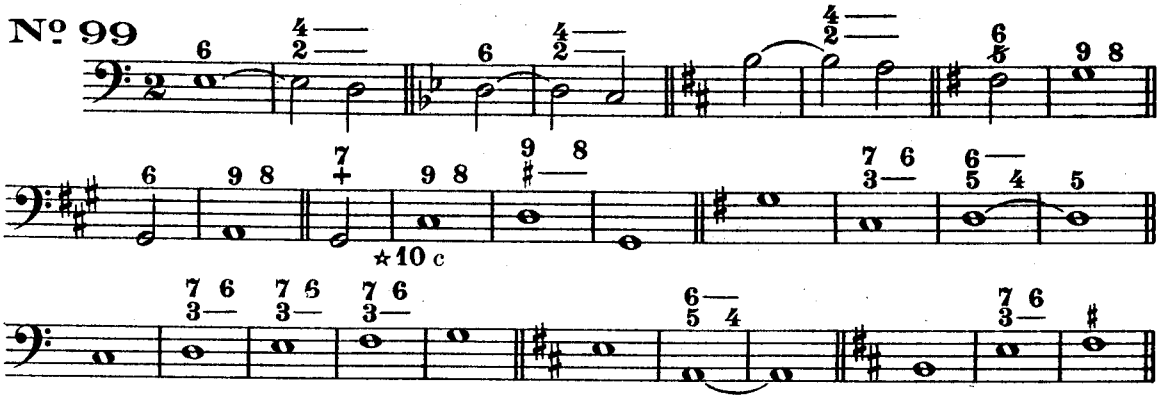
Retards supérieurs

I) Retards dans les Accords consonants

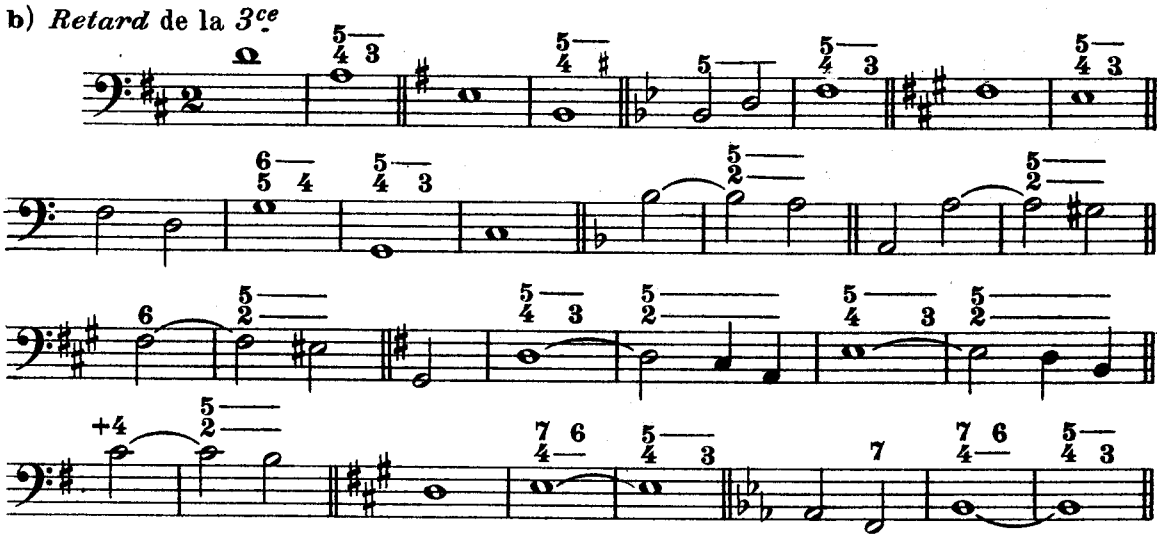
EXERCICE

a) ***Retard*** de la ***Fondamentale*** et de l'*8ve* de la ***Fondamentale.***

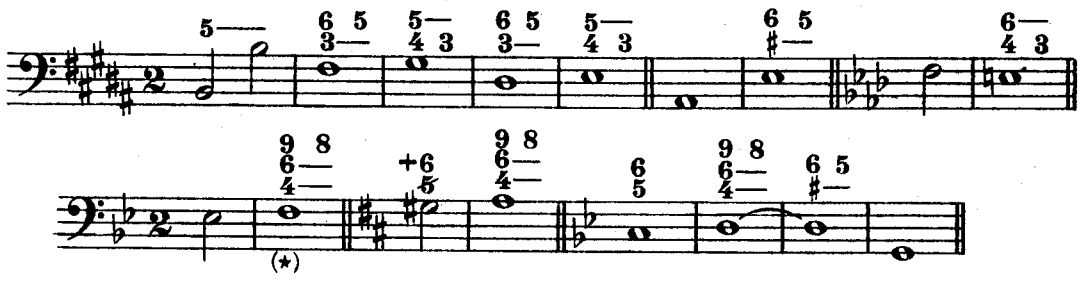
Nº 99

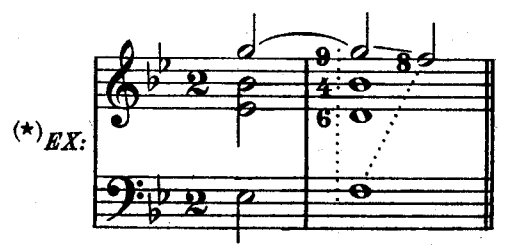


b) ***Retard*** de la *3ce*



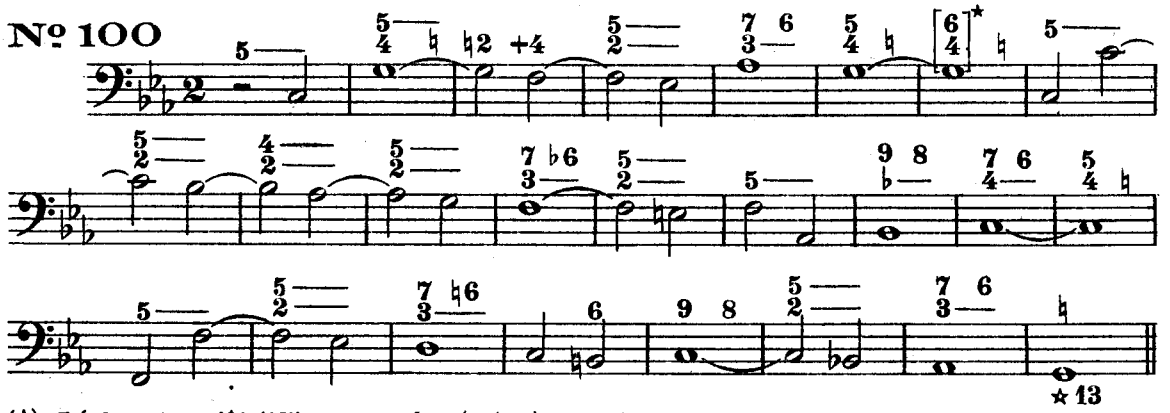
c) ***Retard*** de la *5te* et de l'*8ve de la 5te*





BASSE-DONNÉE

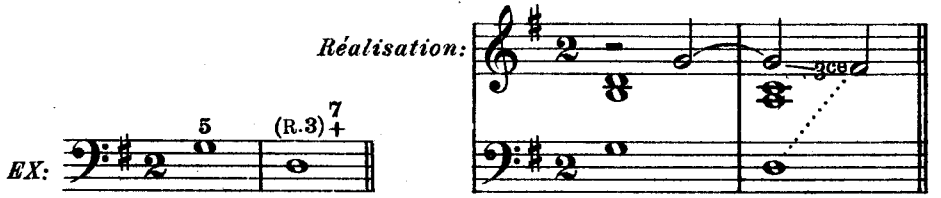
Nº 100



(*) *Réalisation:* 6^te (Mi) supprimée. 4^te (Do) doublée. Les 2 Do ont ici le caractère de *Notes de Passage.*

II) Retards dans les Accords dissonants

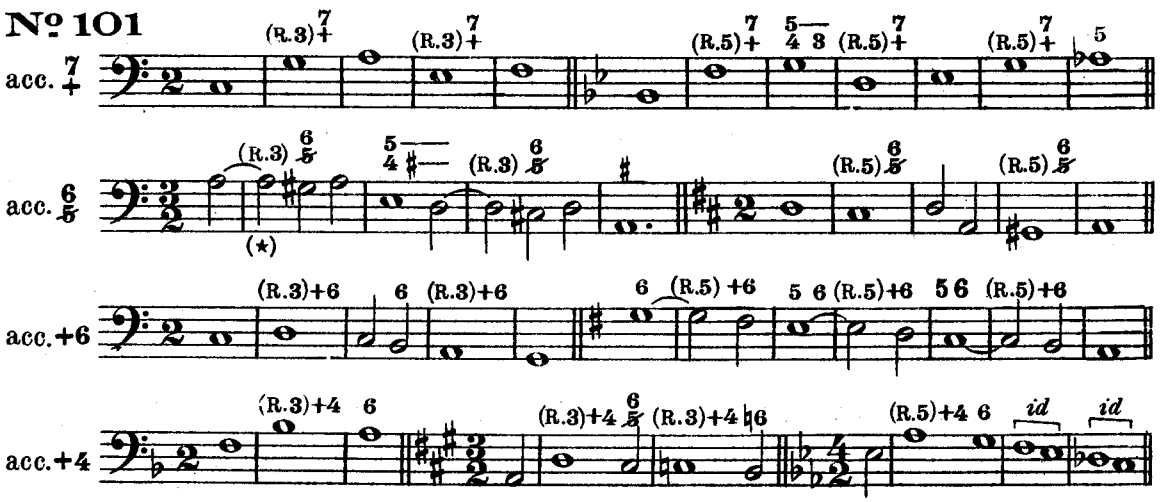
(Les *retards* sont signalés par la lettre R, suivie du chiffre correspondant à la note retardée et précédant le chiffrage *réel* de l'accord.)



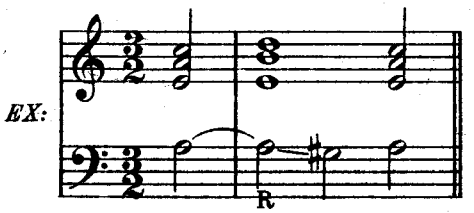
a) Accord de 7^ème de Dominante

EXERCICE

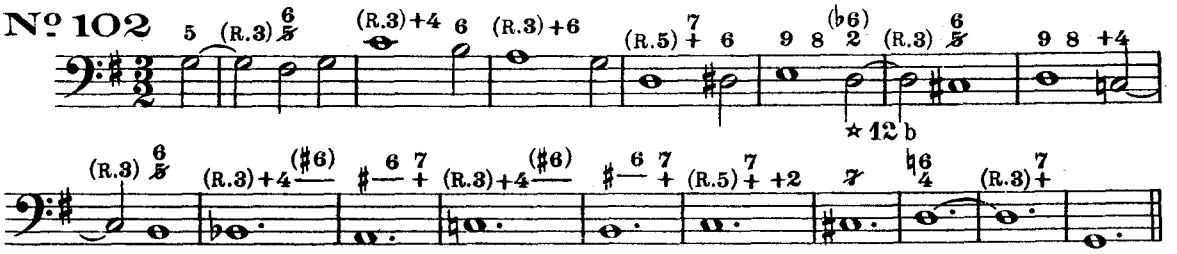
Nº 101



(*) (LA, *retard* -à la Basse- du SOL ♯, 3^ce de l'acc. $\frac{6}{5}$)
L'acc. $\frac{6}{5}$ doit être réalisé sur le 1^er temps comme si sa Basse Sol ♯ y figurait réellement.



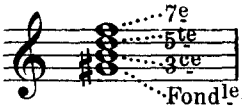
Nº 102



Supplément: Basse 47

b) Accords de 7ème de Sensible et de 7ème diminuée

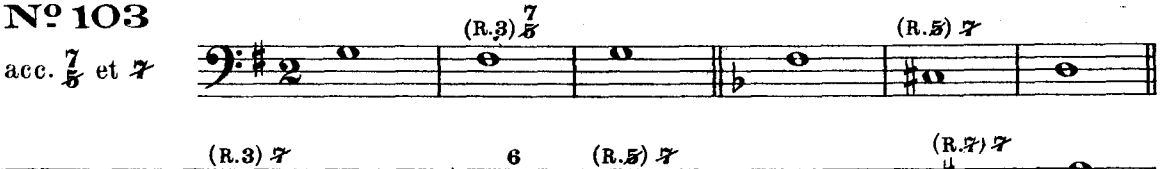
Pour la désignation des retards, les acc. de *7ème de Sensible* et de *7ème diminuée* seront pratiquement assimilés aux *autres acc. de 7ème*. En conséquence leurs notes seront calculées de la manière suivante:

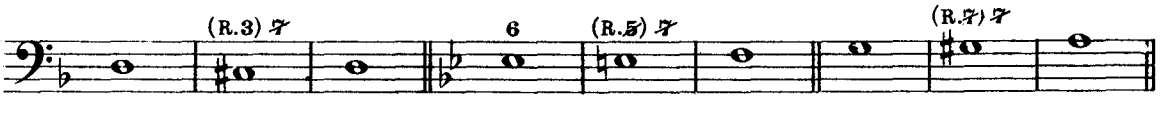


EXERCICE

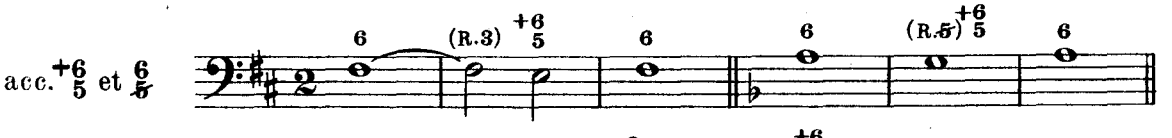
Nº 103

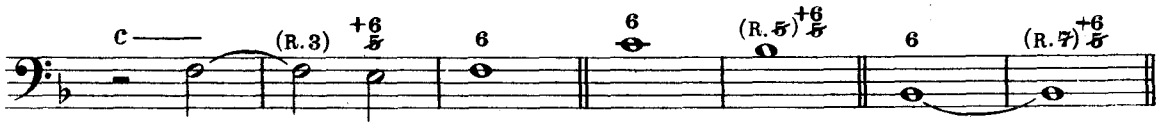
acc. $\frac{7}{5}$ et 7



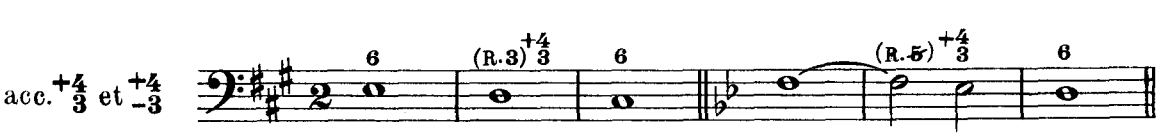


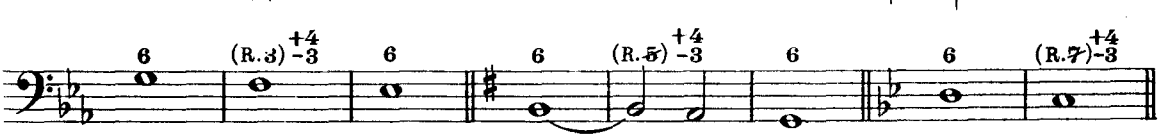
acc. $\frac{+6}{5}$ et $\frac{6}{5}$



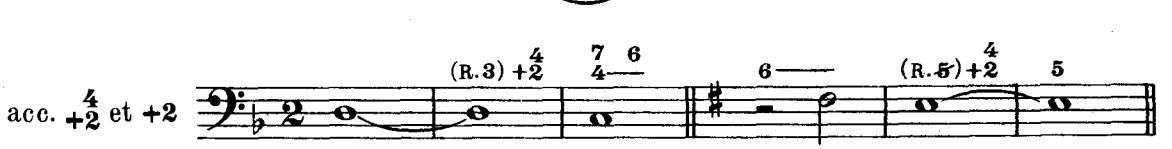


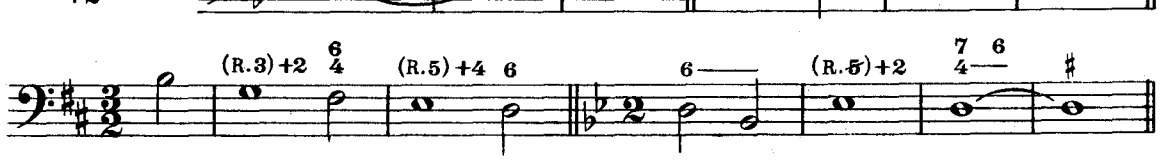
acc. $\frac{+4}{3}$ et $\frac{+4}{-3}$

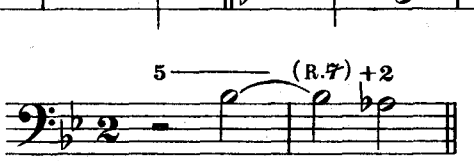




acc. $\frac{4}{+2}$ et +2

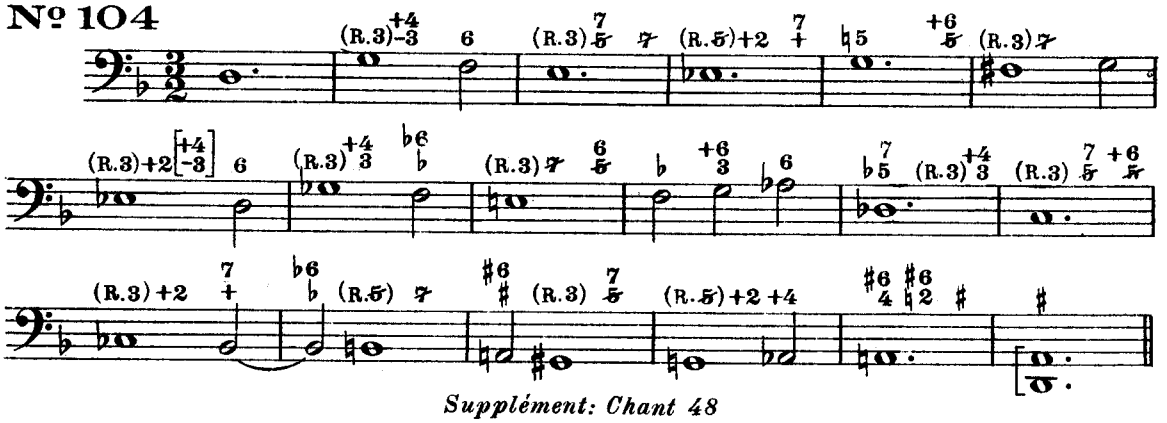






BASSE-DONNÉE

Nº 104



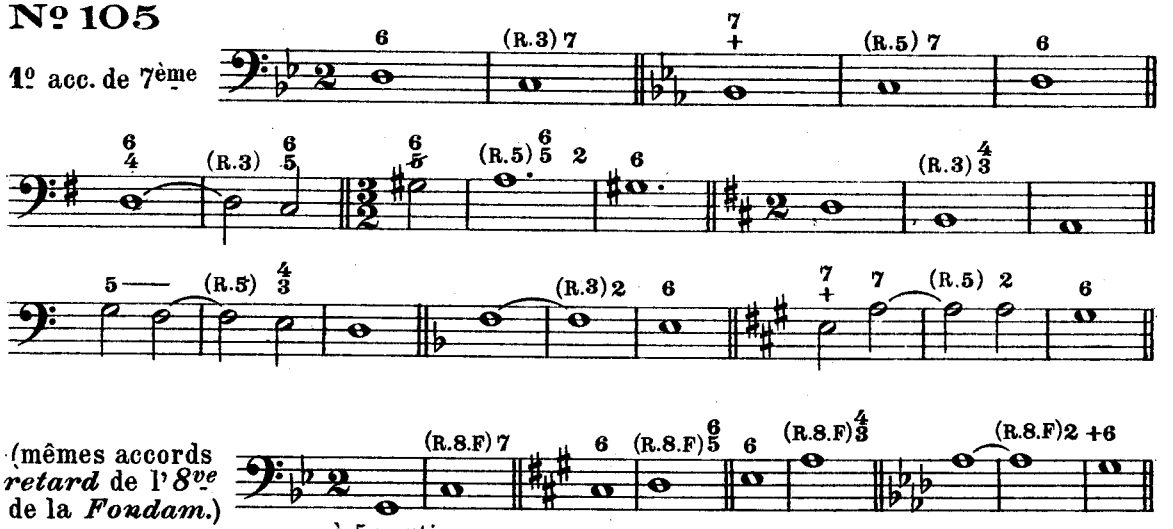
Supplément: Chant 48

c) Accords de 7ème. — Accords de 9ème de Dominante

EXERCICE

Nº 105

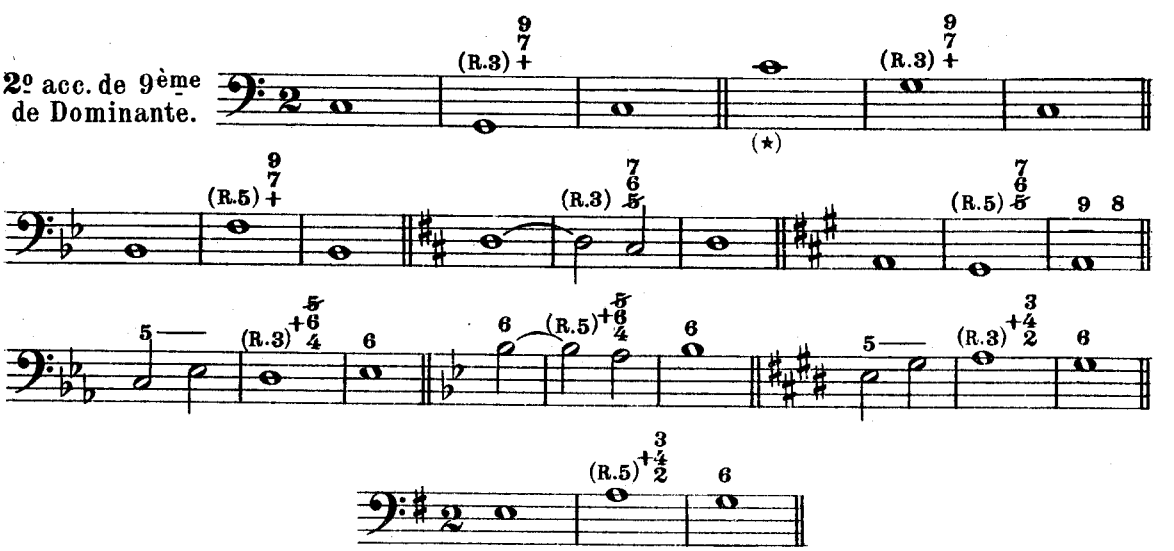
1º acc. de 7ème



(mêmes accords *retard* de l'*8ve* de la *Fondam.*)

à 5 parties

2º acc. de 9ème de Dominante.

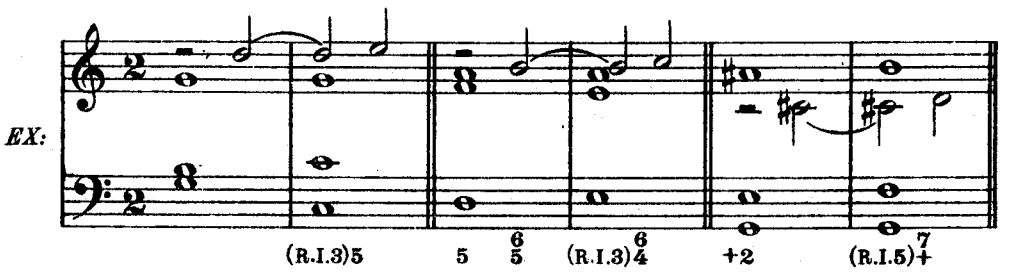


(*) à 5 parties à partir de cet enchaînement et jusqu'à la fin de l'exercice.

Retards inférieurs

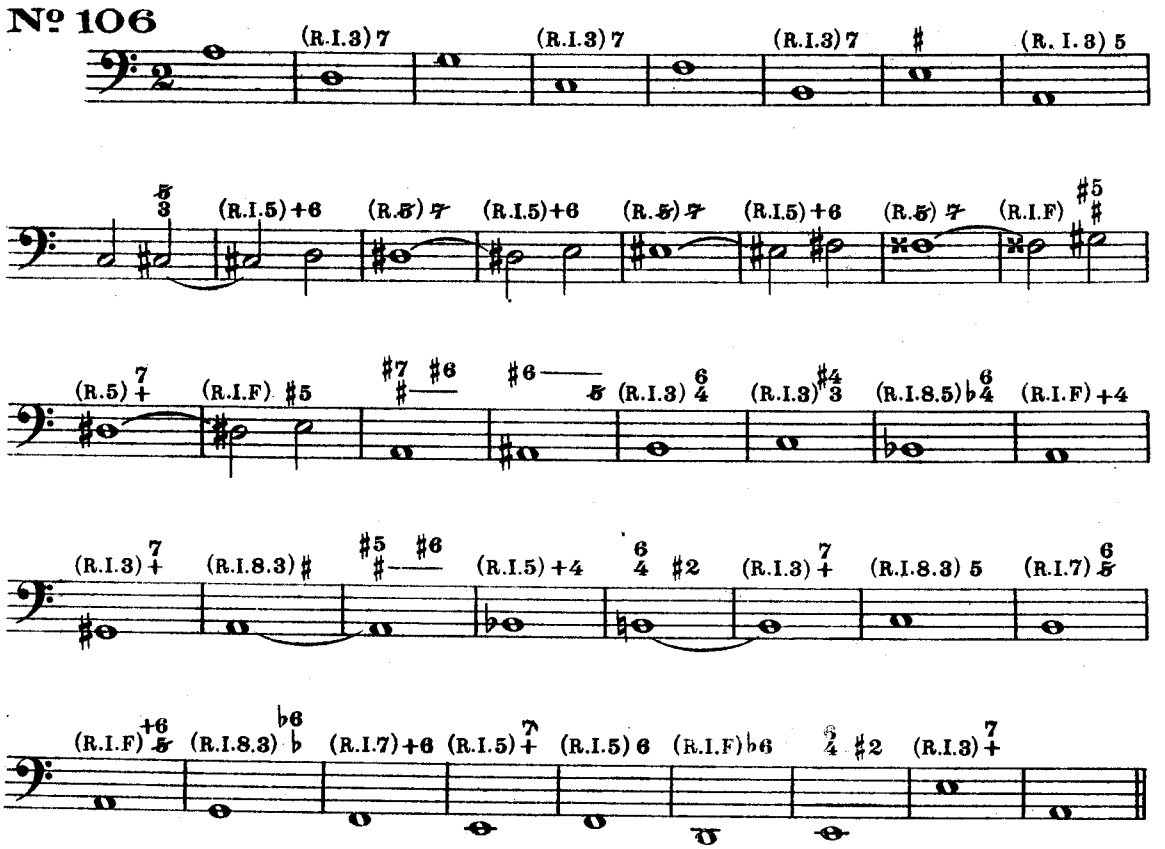
Les *retards inférieurs* seront uniformément signalés par les lettres R.I. suivies du chiffre correspondant à la note retardée et précédant le chiffrage de l'*accord réel.*

EX:



BASSE-DONNÉE

Nº 106



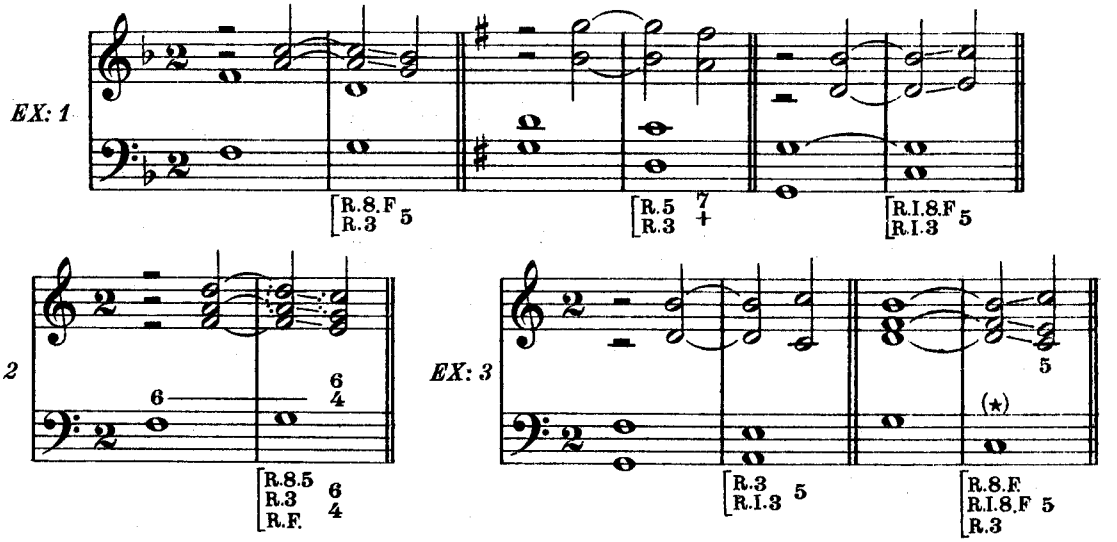
Supplément: Chant 49

Retards simultanés

Deux ou trois notes réelles du même accord peuvent être retardées *simultanément.* La *préparation* et la *résolution* respectives de chacun des divers *retards* doit s'effectuer régulièrement.

Lorsque deux notes d'un accord sont retardées simultanément, *(double retard supérieur* ou *double retard inférieur)*, ces deux notes doivent être en rapport de 3^{ce} ou de 6^{te}. *EX: 1.* Le rapport de 4^{te} n'est possible, entre deux des notes réelles retardées, que s'il s'agit d'un *triple retard. EX: 2.*

Des *retards supérieurs* et *inférieurs* peuvent se produire simultanément dans le même accord. *EX: 3.*

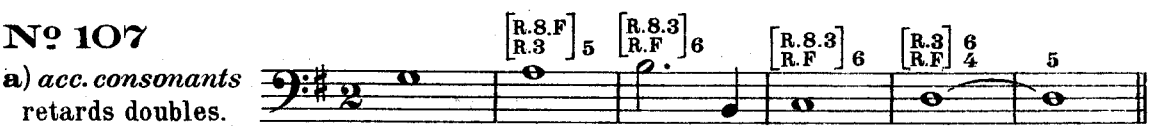


(*) (On remarquera l'équivoque de cet accord de 5^{te} dont la 3^{ce} et l'8^{ve} de la *Fondam.* sont retardées et de l'*acc.* +7)

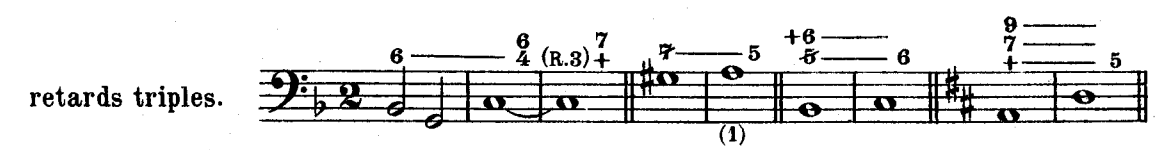
EXERCICE

Nº 107

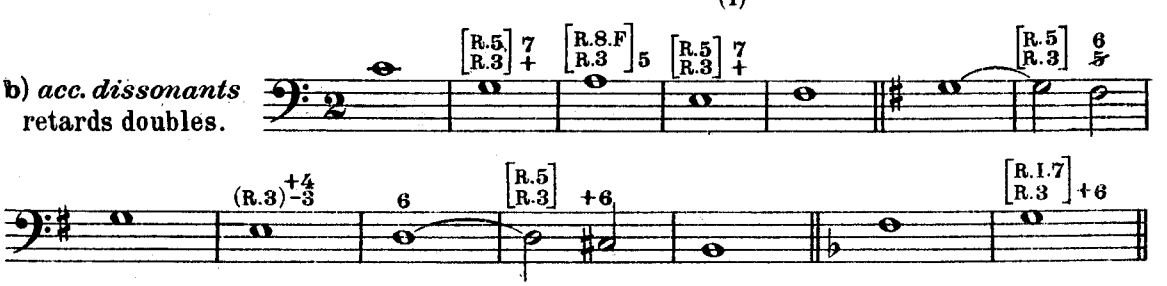
a) *acc. consonants* retards doubles.



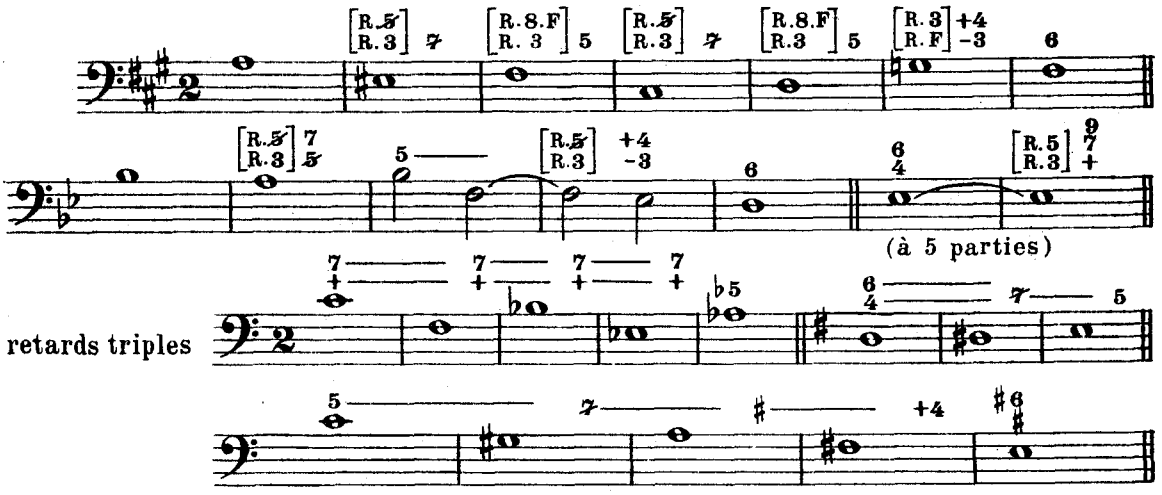
retards triples.



b) *acc. dissonants* retards doubles.



(1) (Les 3 parties sup. de l'acc. 7 restent en place pour former les *retards sup.* de la 3^{ce}, de la 5^{te} et de l'8^{ve} de la *Fondam.* dans l'acc. suivant.



Supplément : Basse 50

Résolution irrégulière et évitée des Retards

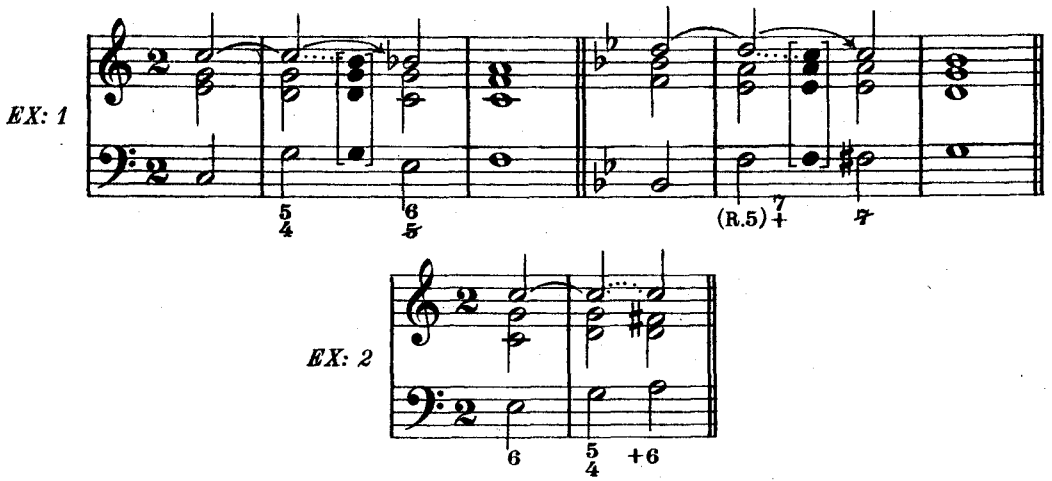
Résolution irrégulière

La résolution du ***retard*** peut coïncider avec un changement d'accord.

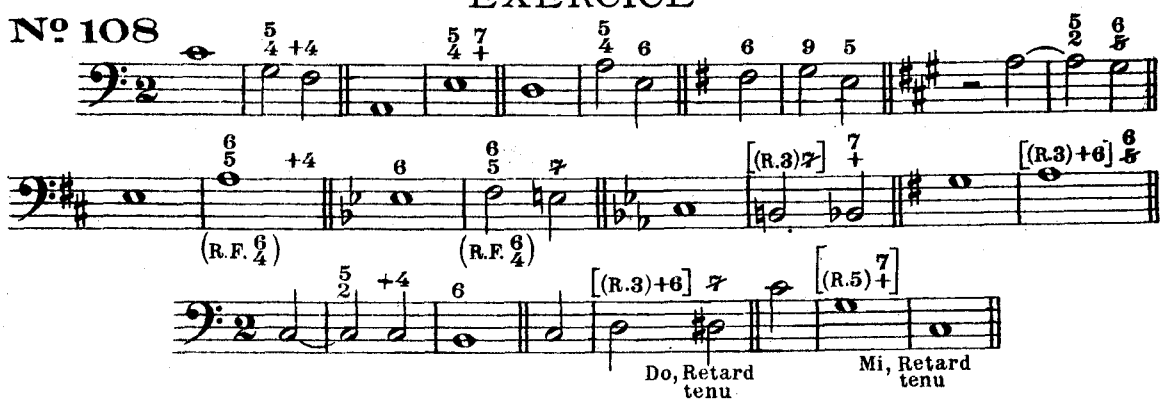
Le ***retard*** effectue, en ce cas, une résolution ***irrégulière.*** La note sur laquelle il se résoud devient ***note intégrante*** du nouvel accord. ***EX: 1.***

Résolution évitée

Le ***retard*** peut, au lieu de se résoudre naturellement sur la note qu'il est censé retarder, ***s'immobiliser*** et remplir, à la ***même partie,*** la fonction de ***note réelle,*** dans un accord ***différent.*** ***EX: 2.***



EXERCICE

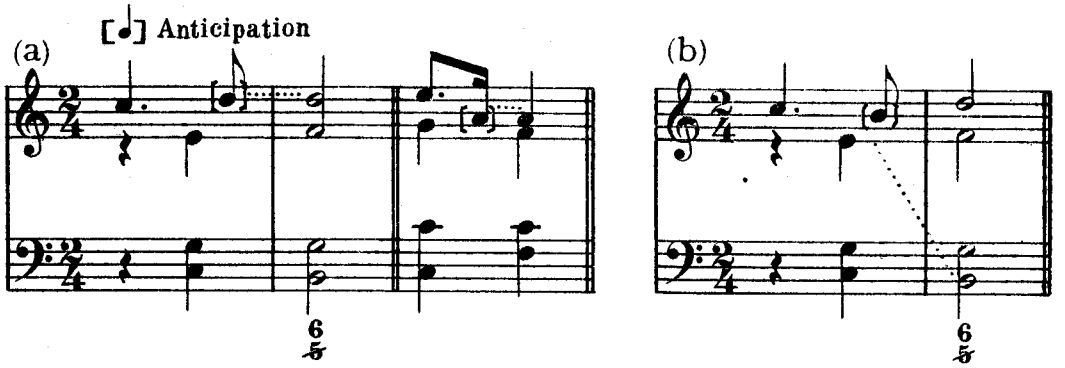


Supplément: Basse 51 - Chant 52

III° ANTICIPATION

L'*Anticipation* remplit dans l'harmonie la fonction inverse du *Retard*. Tandis que ce dernier maintient, momentanément, dans un accord dont elles ne font pas partie, une ou plusieurs notes intégrantes de l'accord précédent, l'Anticipation fait entendre d'*avance* une ou plusieurs des notes intégrantes de l'accord suivant, quand bien même ces notes seraient *étrangères* à l'accord durant lequel leur émission *prématurée* s'est produite. *EX. 1* (a et b)

EX. 1

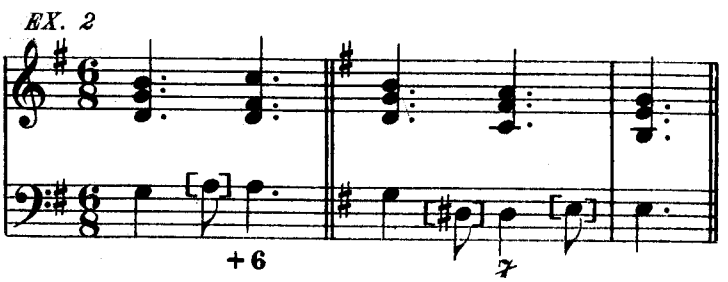


Emploi de l'Anticipation

1° L'*Anticipation* figure sur un *temps faible* ou sur la *partie faible* d'un *temps*. Sa valeur est généralement brève. Elle n'est guère utilisée qu'au *Soprano* ou à la *Basse* lorsque toutefois cette partie revêt un caractère expressif. *EX. 2*

2° L'*Anticipation* s'emploie soit à la même partie que la note dont elle devance l'émission, *(Anticipation directe) EX. 1* (a) et *2*, soit à une partie différente. *(Anticipation indirecte). EX. 1* (b)

EX. 2

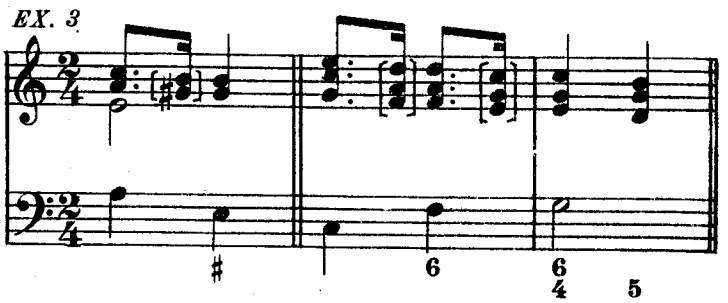


L'*Anticipation* peut, ainsi qu'on le verra ultérieurement, s'appliquer à une *note mélodique* étrangère à l'harmonie, *(Note de Passage* ou *Appogiature).*

Anticipations Simultanées

Deux ou plusieurs notes d'un accord peuvent être *anticipées simultanément. EX. 3*

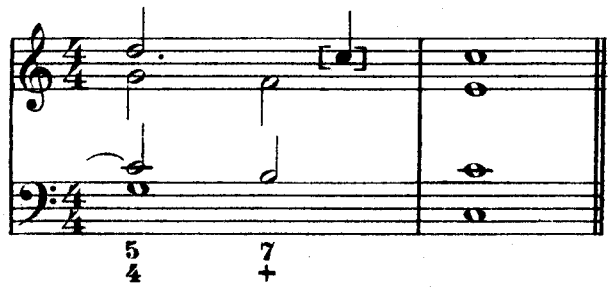
EX. 3



Observation

L'*Anticipation,* à l'encontre du Retard, ne se pratique généralement que dans le *style mélodique.* On ne l'emploie guère, dans le *style sévère,* en dehors de certaines *Cadences. EX. 4*

EX. 4

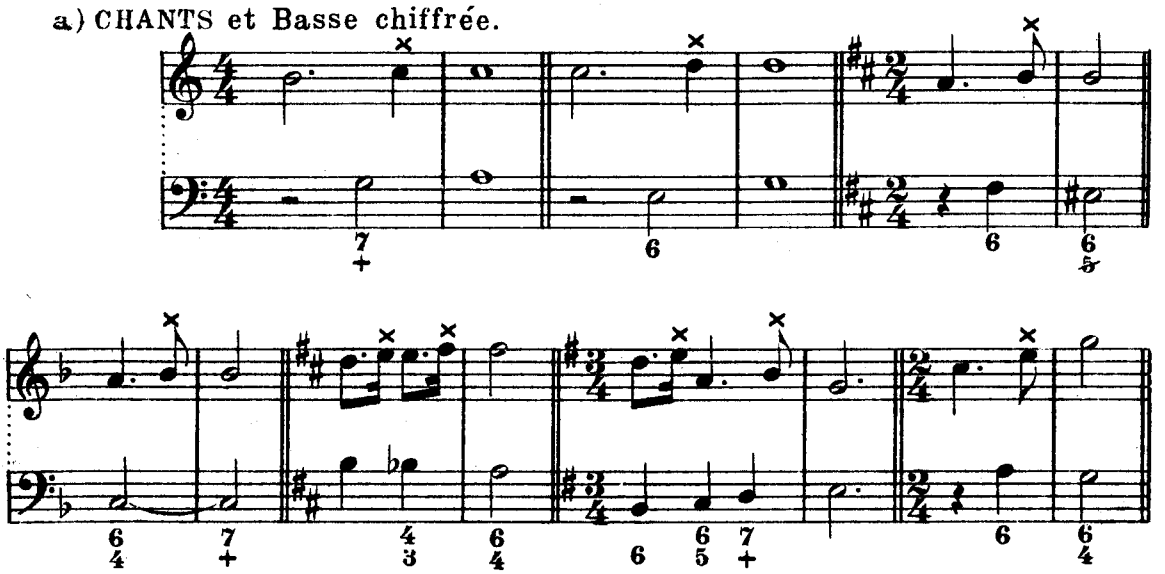


EXERCICE

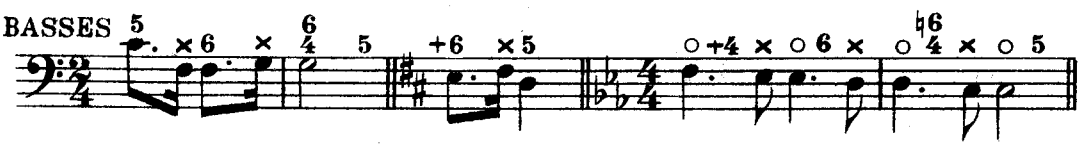
(×): Anticipation

N° 109

a) CHANTS et Basse chiffrée.

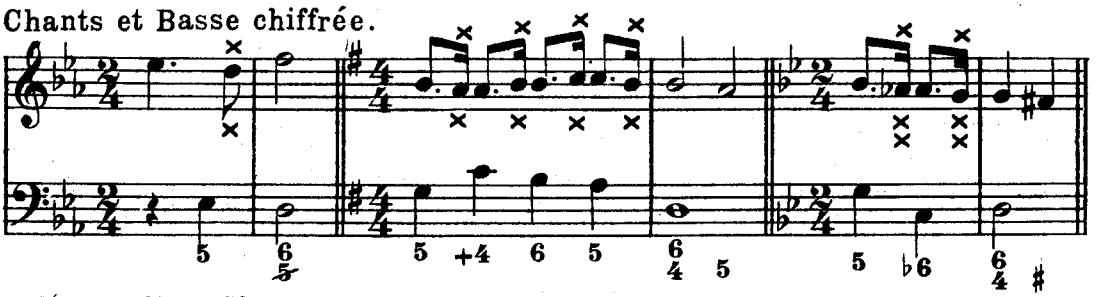


b) BASSES



c) Anticipations simultanées

Chants et Basse chiffrée.



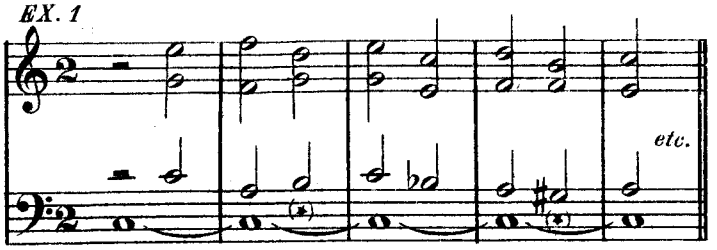
Supplément: Chant 53.

IV° PÉDALES

On désigne sous le nom de *Pédale* la tenue d'un son fixe prolongée avec persistance à l'une des voix pendant toute la durée d'une phrase. *EX. 1*

Au cours d'une *Pédale* de quelque importance le *son-Pédale* peut cesser d'appartenir en qualite de *note réelle commune,* à chacun des divers accords qui se succèdent pour devenir momentanément *étranger* à la constitution et à la tonalité de certains d'entre eux. *EX. 1,* (accords *)

EX. 1



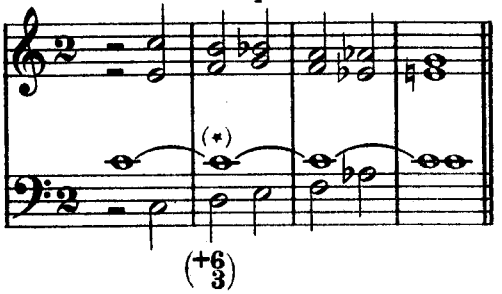
(Les accords (*) doivent être analysés abstraction faite du *son-Pédale*)

La *Pédale* ne peut être, en principe, que la *Tonique* ou la *Dominante.* Elle prend, selon le cas, le nom de *Pédale de Tonique* ou de *Pédale de Dominante.*

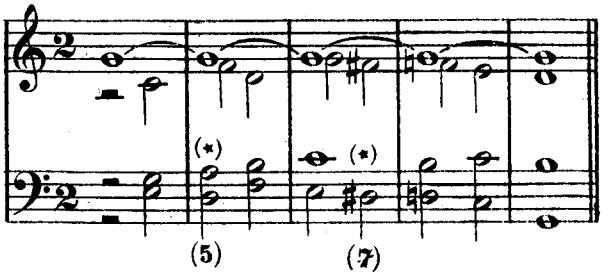
Sa place la plus habituelle est à la *Basse. (Pédale inférieure) EX. 1*

Elle peut aussi figurer à une partie intérieure, *(Pédale médiaire) EX. 2,* ou à la partie supérieure, *(Pédale supérieure) EX. 3*

EX. 2. Péd. de Tonique au Ténor------



EX. 3. Péd. de Dom. au Soprano----------



(*) L'accord doit être analysé, ici, en faisant abstraction du *son-Pédale.*

La note par laquelle *débute* une *Pédale* et celle par laquelle elle *s'achève* sont obligatoirement *notes réelles* de l'accord.

Pendant la durée d'une *Pédale,* des *emprunts* et des *modulations passagères* sont possibles. Toutefois ces emprunts à des gammes différentes ne sauraient se prolonger sans affaiblir et ébranler la puissance tonale du *son-Pédale.*

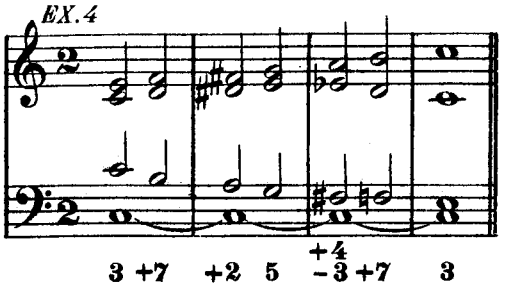
Au cours d'une Pédale et en raison du caractère particulier des harmonies qui en résultent, certaines licences sont admises touchant le choix et l'écriture des accords réels.

Pédale Inférieure

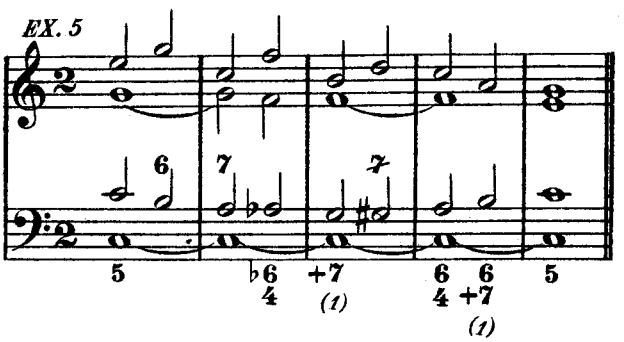
Lorsque la *note Pédale* figure à la *partie inférieure* et constitue de façon constante la *Basse réelle* des divers accords qui se succèdent, c'est la *Basse* qui porte le chiffrage. *EX. 4.* Lorsque au contraire la *Pédale* est alternativement *note réelle* et *note étrangère,* dans le second cas, c'est le *Ténor* ou, à défaut, la partie la plus grave au-dessus de la Pédale que l'on chiffre et qui tient par conséquent lieu de *Basse réelle. EX. 5.*

Toutefois, au cours d'une *Pédale inférieure* ou la *Basse* perd et recouvre alternativement sa qualité de *note réelle,* il est d'usage de chiffrer uniformément le *Ténor,* afin d'éviter le transfert fréquent du chiffrage d'une partie à l'autre. *EX. 6.*

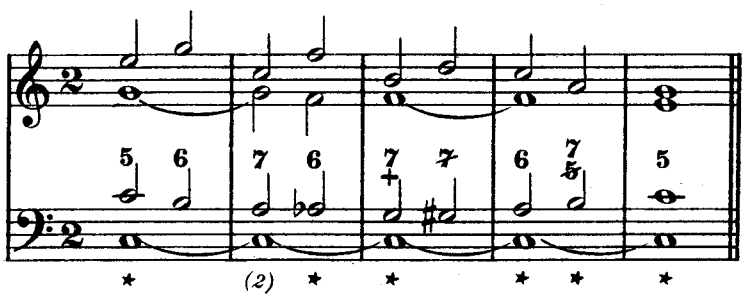
EX. 4



EX. 5



EX. 6



En comparant le chiffrage des exemples **5** et **6** composés d'enchaînements identiques, on remarquera que les accords (*) de l'Ex. **6** pourraient avoir pour *Basse réelle* la *note Pédale,* bien que pour la continuité du chiffrage, ce soit le *Ténor* qui, dans ce dernier exemple, soit pris pour *Basse.*

(1) Les *accords de 11ème et de 13ème de Tonique* sont d'un emploi fréquent au cours d'une *Pédale inférieure de Tonique.*

(2) Pourrait également être interprété comme un accord de *4te et 6te* ayant le *DO* pour *Basse réelle* et dont le *FA* serait *retardé.* Ce genre d'équivoque est fréquent dans les *Pédales.*

Pédales Médiaire et Supérieure

Lorsque la Pédale se manifeste par la tenue prolongée d'un son à une partie intérieure, *(Pédale médiaire),* ou à la partie supérieure, *(Pédale supérieure),* ce son ne peut être étranger à l'accord qu'*exceptionnellement* et pour une *courte durée.*

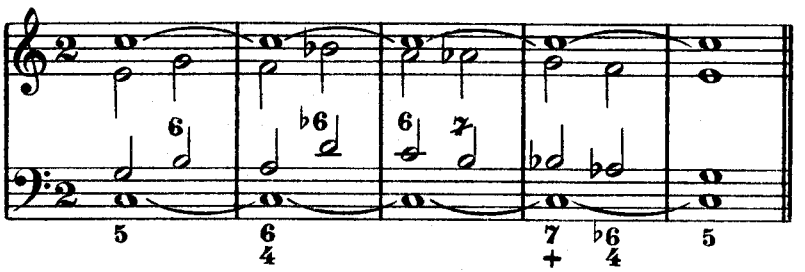
Les Pédales *médiaires* et *supérieures* sont signalées par l'abréviation *Péd.* suivie de la mention de la partie à laquelle elle figure et d'un trait pointillé indiquant sa durée.
Il est rappelé que lorsque la *Pédale* n'entre pas dans la constitution régulière de l'accord, *(EX. 2* et *3),* il n'en est pas tenu compte dans le chiffrage.

Pédales Simultanées

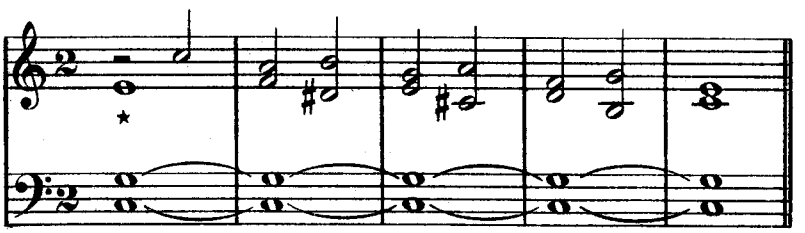
Deux parties quelconques peuvent assumer *simultanément,* en *octave,* la fonction de *Pédale, (Tonique* ou *Dominante).* Les accords auxquels cette *double Pédale* est *note étrangère* sont chiffrés et doivent être analysés abstraction faite du *son-Pédale. EX. 7.*

La *Pédale inférieure* de *Tonique* peut se produire simultanément avec la *Pédale* de *Dominante,* cette dernière occupant l'une des parties supérieures, le *Ténor* en principe. *EX. 8.*

EX. 7



EX. 8

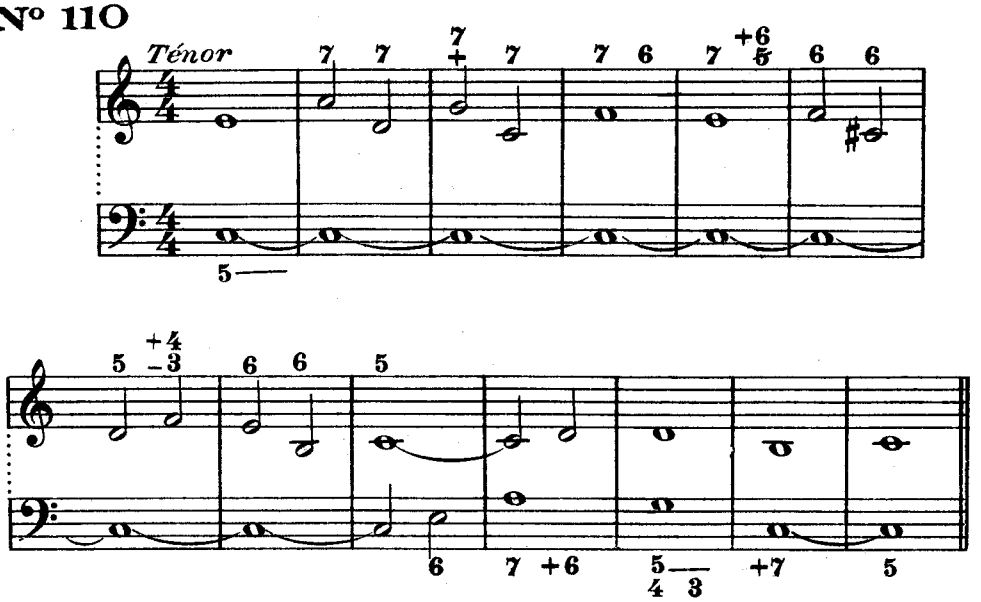


* *Le Contralto tient ici lieu de* Basse.

EXERCICES

Pédale inférieure de Tonique

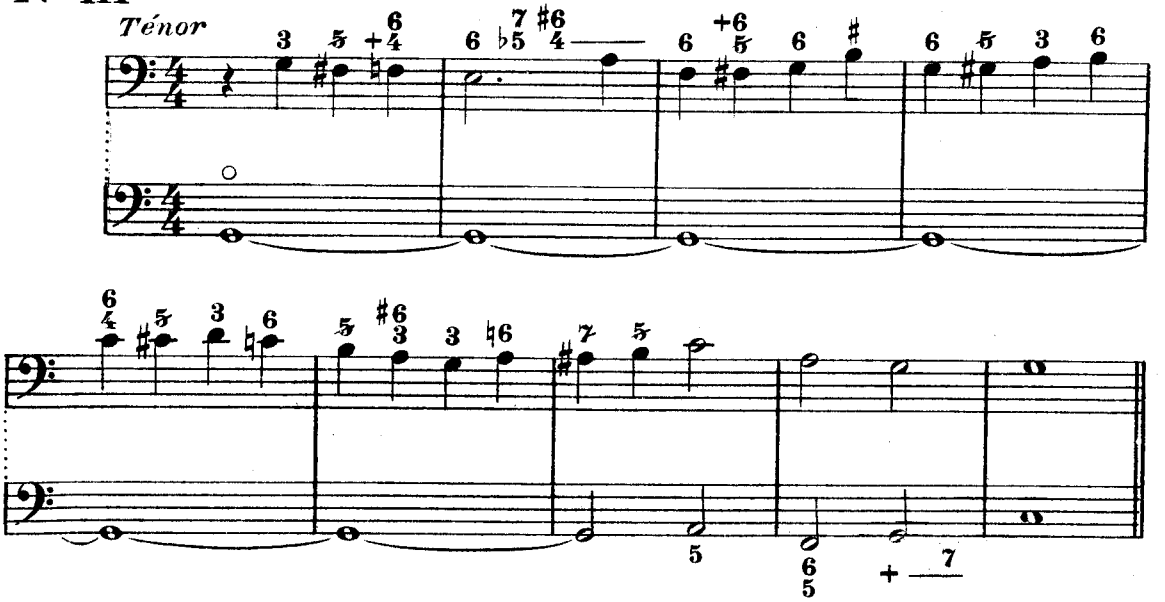
N° 110



N.B. Pendant la durée d'une *Pédale,* l'écriture des 3 parties mobiles réclame un soin particulier, tant en ce qui concerne le dessin mélodique que la sonorité pleine des accords, sonorité à laquelle la *Pédale, (note réelle ou non),* ne cesse de concourir.

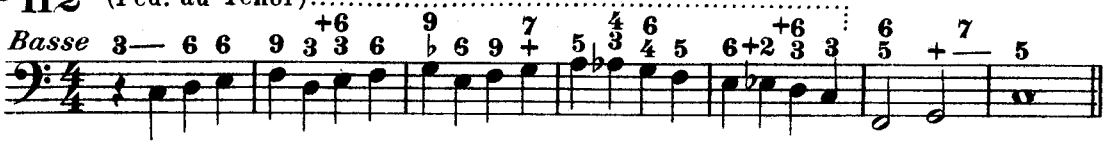
Pédale inférieure de Dominante

N° 111



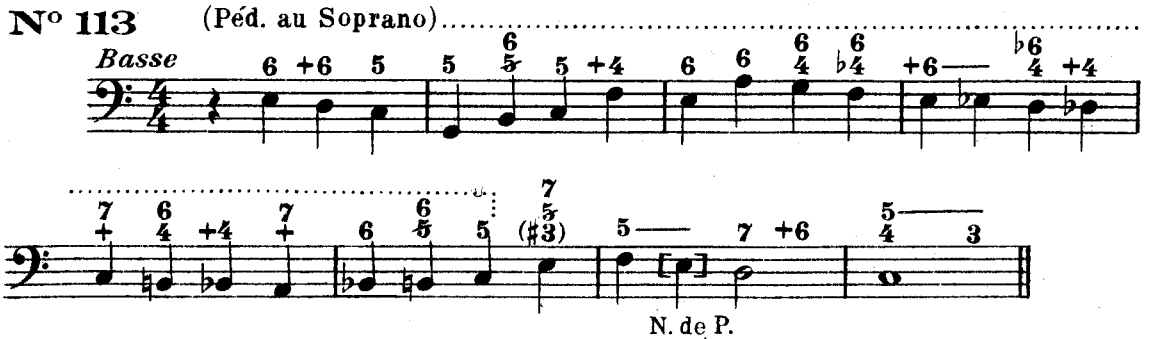
Pédale médiaire de Tonique

N° 112 (Péd. au Ténor).....



Pédale supérieure de Dominante

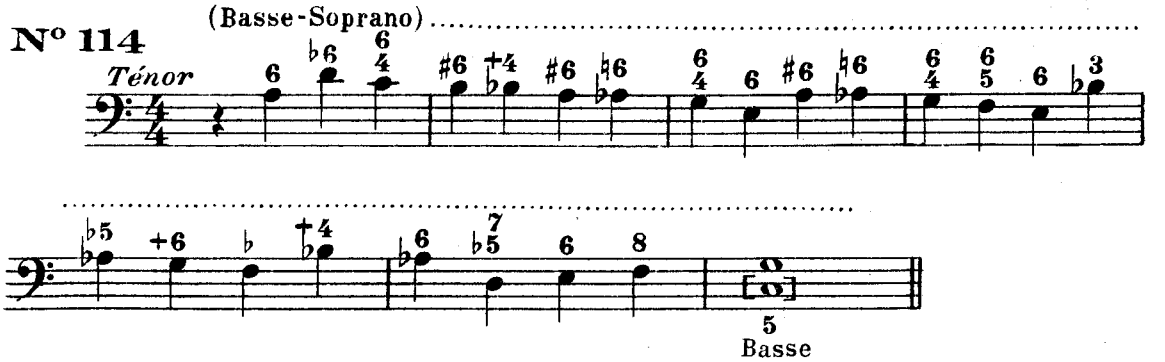
N° 113 (Péd. au Soprano).....



Double-Pédale de Tonique *

(Basse-Soprano).....

N° 114



* Durant une double Pédale l'accord chiffré se réduit quelquefois à 2 notes réelles qui suffisent pour l'identifier.

Supplément: Basse-Ténor 54 et Basse 55.

4ème Partie

NOTES MÉLODIQUES

La *mélodie* utilise certaines notes étrangères à la constitution régulière des accords et dont le rôle consiste à *relier* entre elles, à *orner* ou à *accentuer* les *notes réelles* de l'harmonie.

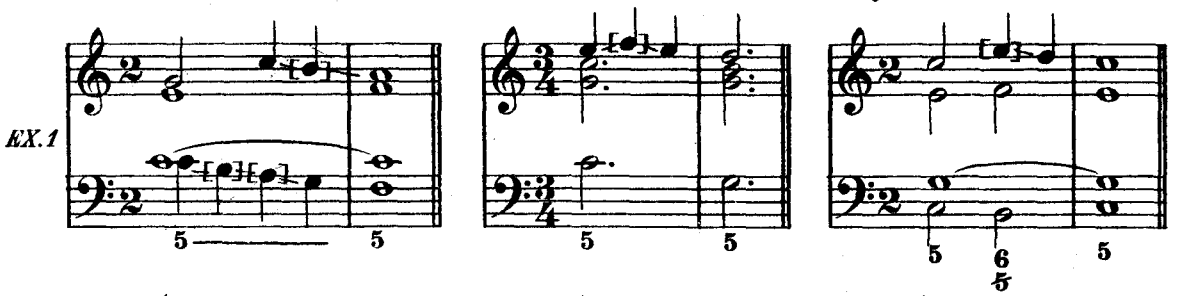
Ces *notes mélodiques* ne sont pas mentionnées dans le chiffrage des différents accords classés et n'en modifient ni la nature ni les conditions d'enchaînement. On continuera donc d'analyser ceux-ci en faisant abstraction des diverses *notes mélodiques* qui pourront à l'avenir s'*intercaler* entre leurs *notes réelles*, leur servir d'*ornement* ou se *substituer* momentanément à elles.

Il existe **3** types de *notes mélodiques* couramment usitées:

la *Note de Passage*, la *Broderie* et l'*Appogiature*.

Ces différentes *notes mélodiques* remplissent chacune une fonction bien définie et possèdent un caractère qui leur est propre. Leur emploi est soumis toutefois aux règles communes suivantes:

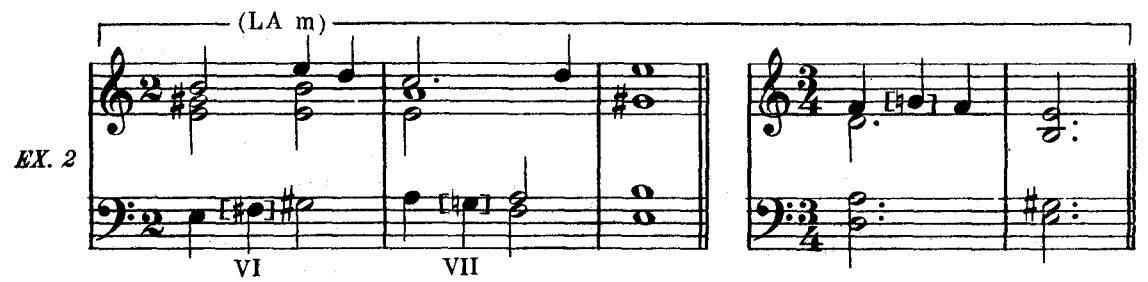
Les *notes mélodiques* ne procèdent que par *mouvement conjoint*. *EX. 1*



(notes de Passage) (broderie) (appogiature)

Elles doivent, en principe, respecter l'*ordre diatonique* de la gamme en vigueur, sauf en ce qui concerne les *notes de Passage* qui peuvent procéder *chromatiquement*.

L'intervalle de *2de augm.* n'étant pas considéré comme un intervalle mélodique *conjoint*, les *notes mélodiques* ont la faculté d'emprunter, dans le *mode mineur*, les *degrés* de la gamme dite *"mélodique"*. (Elévation du *VIème degré* de la *gamme ascendante*, abaissement du *VIIème -Sensible-* de la *gamme descendante*. *EX. 2*.

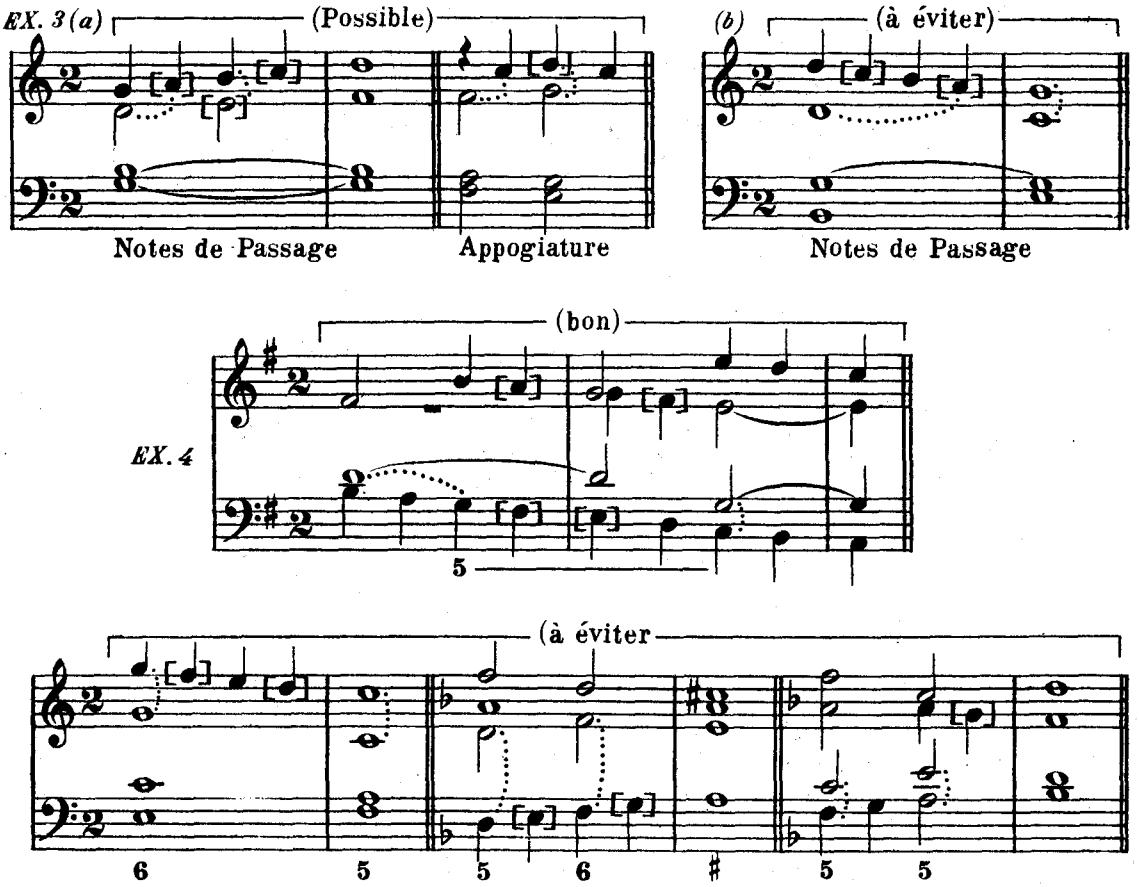


(notes de Passage) (broderie)

Deux 5tes immédiatement consécutives peuvent être tolérées: **1°** Lorsque l'une et l'autre comporte *une note étrangère.* **2°** Quand seule la *2ème 5te* comporte *une note étrangère.* *EX. 3 (a)*

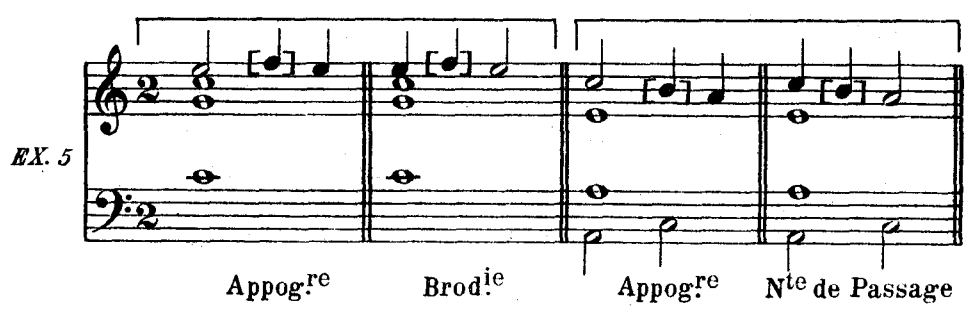
Deux 5tes dont la *1re* comporte *une note étrangère* et la *2ème* est composée de *notes réelles* sont à éviter. *EX. 3 (b)*

Deux 5tes ou *deux 8ves consécutives* entre *notes réelles* de deux accords successifs et distincts séparées par *une* ou *plusieurs notes mélodiques* sont permises, à condition d'être suffisamment éloignées l'une de l'autre et que la *2ème 5te* ou la *2ème 8ve* ne figure pas sur le *1er temps.* *EX. 4*



N.B. (a) Ainsi que la plupart des fautes d'écriture harmonique, les successions de *5tes* ou d'*8ves* ne sont, pratiquement, répréhensibles que si l'on en perçoit l'*effet.* Il serait donc malaisé de préciser, à l'avance, les diverses circonstances où l'intervention des *notes mélodiques* peut diminuer ou même supprimer l'effet de *5tes ou d'8ves consécutives* et justifier, dans ce domaine, l'initiative de certaines licences. C'est à l'*oreille* qu'il appartiendra, le plus souvent, d'en décider.

(b) Les *notes mélodiques* de différents types présentent parfois entre elles des analogies susceptibles de faire naître certaines confusions d'interprètation. L'expression de la *note mélodique,* son *caractère propre,* l'*accent particulier* que lui confère la place qu'elle occupe dans la mesure permettent, dans la plupart des cas d'identifier cette note sans équivoque et de préciser le rôle qui doit lui être attribué. *EX. 5*



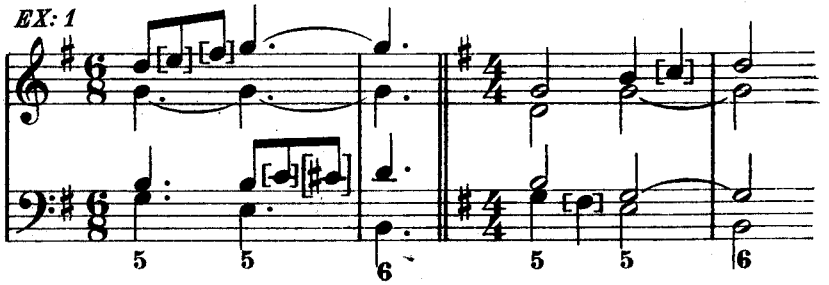
I. NOTES de PASSAGE

Les ***notes de Passage*** sont des notes ***étrangères*** à l'harmonie destinées à remplir, ***diatoniquement*** ou ***chromatiquement,*** l'intervalle mélodique disjoint séparant deux ***notes réelles.***

Une première application en a été faite lors des mutations de ***Position*** ou d'***État*** d'un même accord. Les ***notes de Passage*** servent également de ***trait-d'union mélodique*** entre les ***notes réelles*** d'accords différents.

Emploi des Notes de Passage

EX: 1

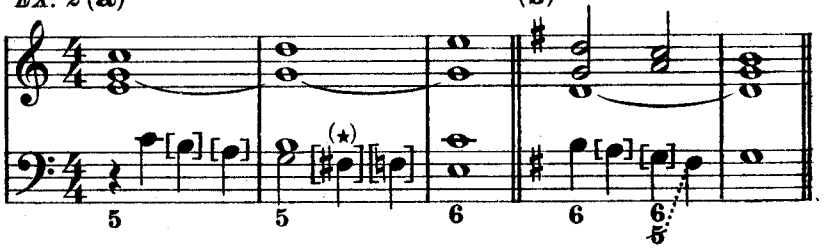


1º Suivant l'intervalle mélodique qui les sépare, ***2 notes réelles*** peuvent être reliées par ***une*** ou ***plusieurs notes de Passage*** successives. ***EX: 1***

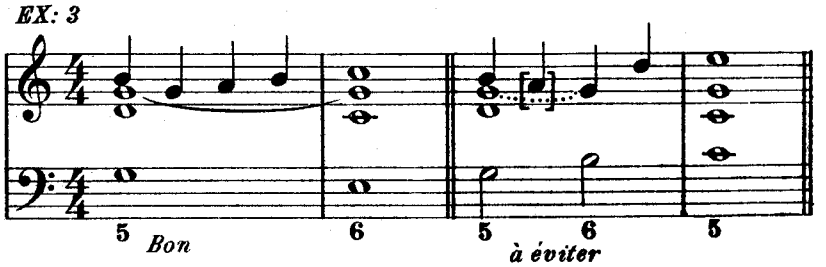
2º Les ***notes de Passage*** figurent généralement sur un ***temps faible*** ou sur la ***partie faible d'un temps.*** On peut toutefois les utiliser sur un ***temps fort*** ou sur la ***partie forte d'un temps.*** ***EX: 2*** **(a)** Dans ce dernier cas, lorsque la ***note de Passage*** survient à la suite d'une note de valeur longue, elle a le caractère d'une ***Appogiature.*** ***EX: 2*** **(a⋆)**

La ***note de Passage*** peut coïncider avec un ***changement d'accord.*** ***EX: 2*** **(b)**

EX: 2 **(a)** **(b)**

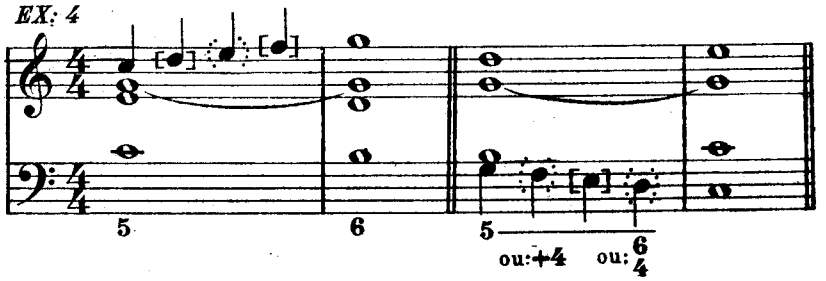


EX: 3



3º L'***unisson*** entre deux voix de même nature peut être quitté par une ***note de Passage.*** On doit éviter d'y accéder par ce procédé. ***EX: 3***

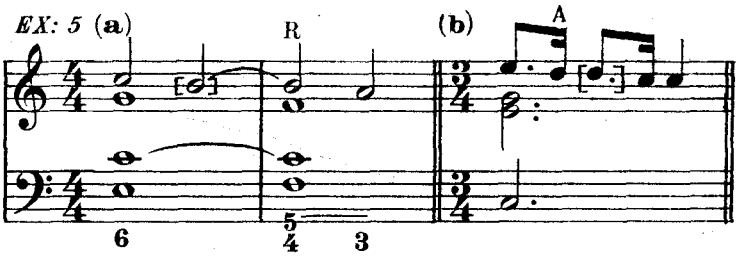
EX: 4



4º Les ***notes réelles*** alternant avec des ***notes de Passage*** dans un dessin ***conjoint*** et ***continu*** composé de valeurs égales sont pratiquement assimilées à des ***notes de Passage.*** ***EX. 4***

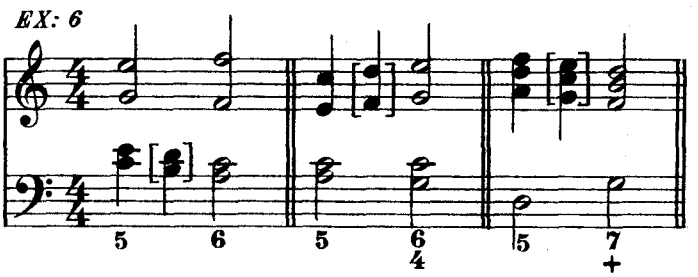
5º Une *note de Passage* peut tenir lieu de *préparation* à un *Retard. EX: 5* (**a**)

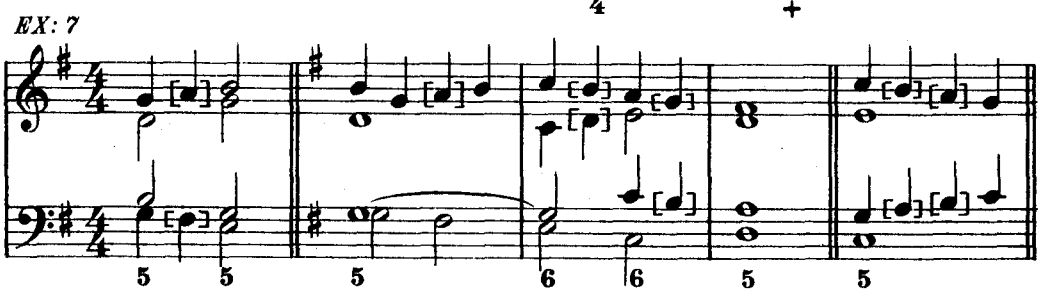
Une *note de Passage* peut être précédée de son *Anticipation. EX: 5* (**b**)



Notes de Passage Simultanées

6º *Deux* ou *plusieurs parties* peuvent comporter, *simultanément,* des *notes de Passage* procédant soit par *mouvement direct,* soit par *mouvement contraire.* A deux parties, les *notes de Passage* de valeur égale procédant par *mouvement direct* ne peuvent former entre elles que des 3^{ces} ou des 6^{tes}. *EX: 6.* Par *mouvement contraire* les rencontres entre *notes de Passage* sont pratiquement libres. *EX: 7.* On doit toutefois veiller à ce que ces rencontres ne produisent pas d'involontaires et d'inutiles duretés.



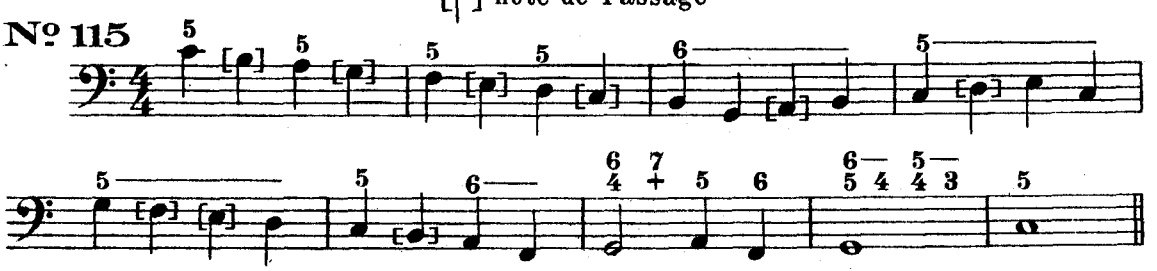


Observation

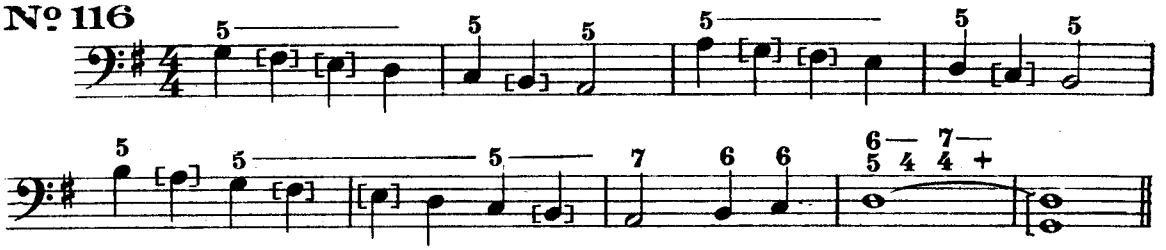
Dans la réalisation de l'*harmonie* proprement dite, les *notes de Passage* doivent être employées avec discrétion, leur rôle se bornant à donner aux diverses parties un contour plus mélodique en supprimant, chaque fois qu'il est possible, les déplacements disjoints. Elles ne sauraient donc, dans le cadre de cette étude, être appliquées aux recherches polyphoniques ni aux combinaisons complexes qui sont du domaine du *Contrepoint* et servir de prétexte pour surcharger ou encombrer l'écriture mal à propos.

BASSES-DONNÉES

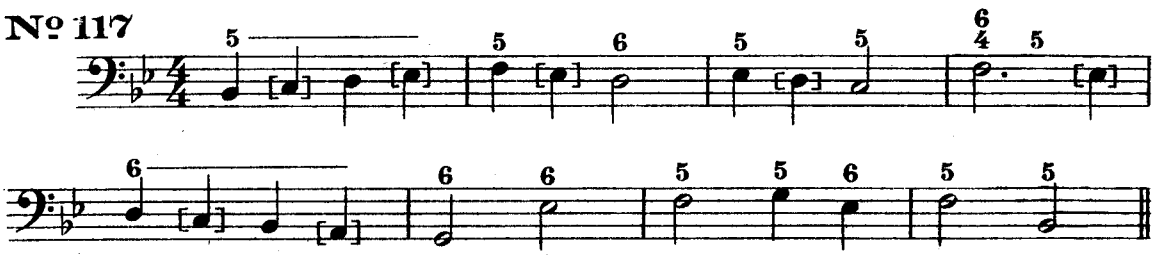
[ ] note de Passage



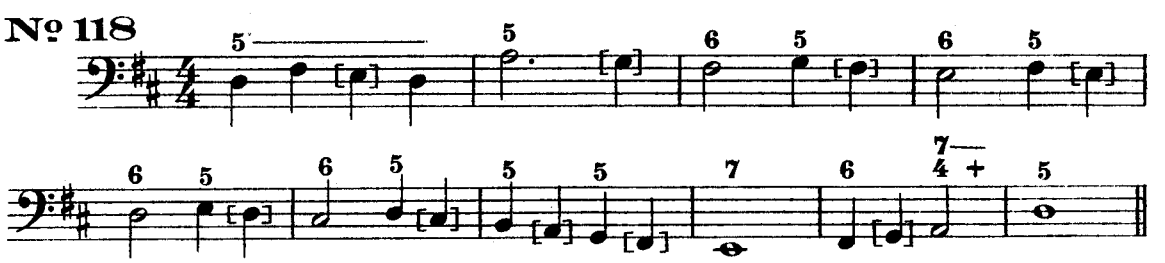
Nº 116



Nº 117



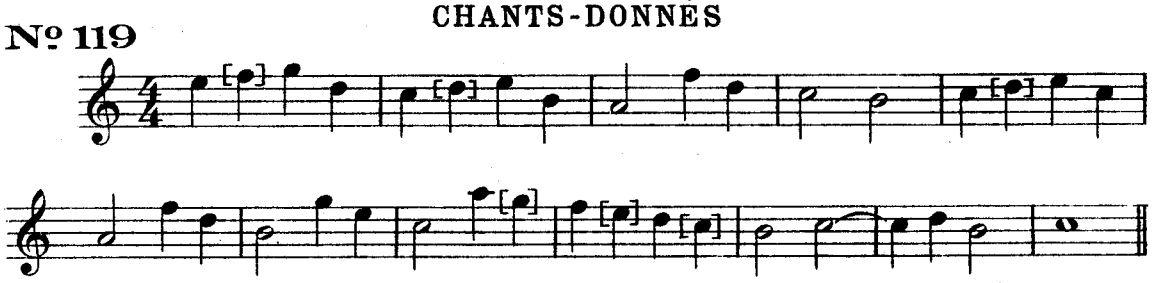
Nº 118



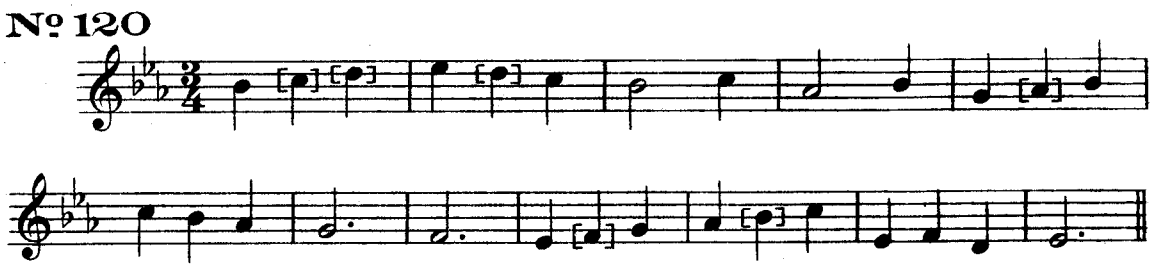
Supplément: Basse 56

CHANTS-DONNÉS

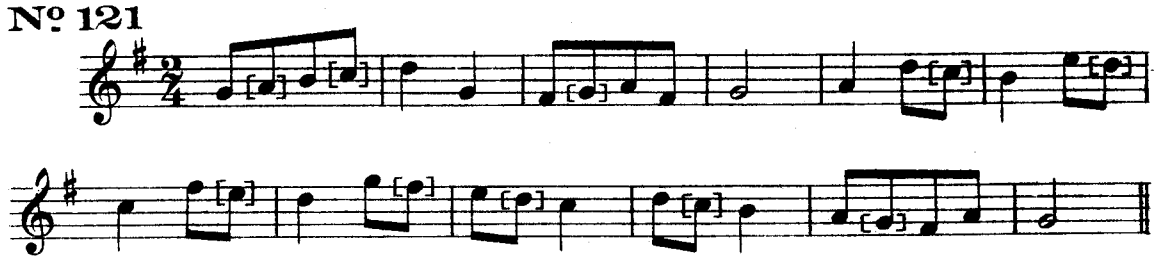
Nº 119



Nº 120



Nº 121



Supplément: 58 à 61

II. BRODERIES

La *Broderie* est une *note mélodique, étrangère* à l'harmonie, qui succède *diatoniquement,* par *2de supérieure* ou *inférieure,* à une *note réelle* ou à une autre *note mélodique* et retourne immédiatement à cette même note. *EX: 1*

Les *Broderies* peuvent être employées à l'une ou à l'autre des diverses parties. Leur caractère convient toutefois plus particulièrement au *Soprano* et à la *Basse.*

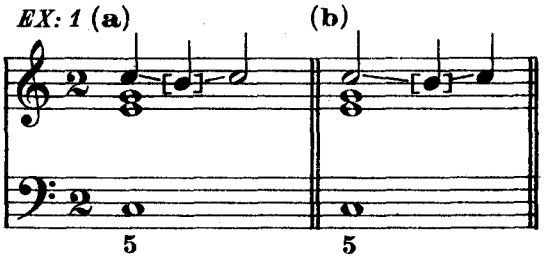
Emploi des Broderies

(𝅘𝅥) broderie

1º La *Broderie* figure généralement sur un *temps faible* ou sur la *partie faible d'un temps. EX: 1* (a).

Sur un *temps fort* et succédant à une note de valeur longue, elle prend le caractère d'une *Appogiature* et doit être analysée comme telle. *EX: 1* (b).

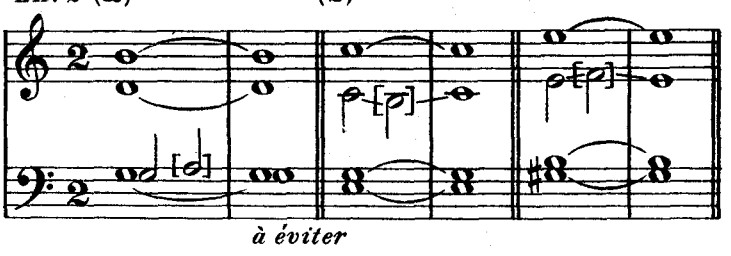
EX: 1 (a) (b)



2º On ne peut *broder* l'une ou l'autre de deux notes formant un *unisson. EX: 2* (a).

Une *Broderie* ne peut, en principe, former l'intervalle de *7ème M.* ni celui de *9ème m.* avec une *note réelle* occupant la partie *immédiatement supérieure. EX: 2* (b).

EX: 2 (a) (b)



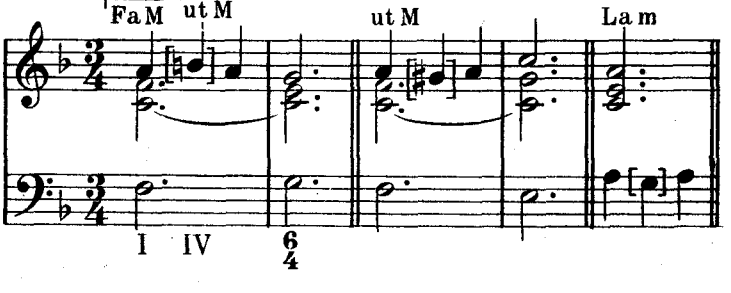
à éviter

3º Les *Broderies* ne peuvent être *altérées* sans déterminer un *emprunt* ou une *modulation. EX: 3* (a).

Toutefois la *Broderie inférieure* peut recevoir une *altération chromatique ascendante* sans que la tonalité en soit ébranlée. *EX: 3* (b).

D'autre part, la *Broderie inférieure* du *1er deg.* dans le *mode mineur,* se pratique fréquemment par abaissement de la *Sensible. EX: 3* (c).

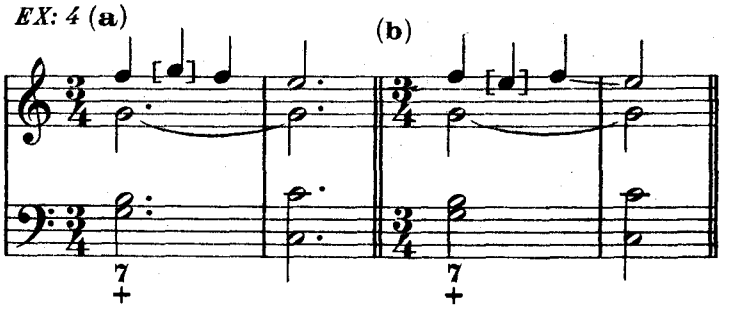
EX: 3 (a) (b) (c)



4º Le mouvement de la *7ème* remontant d'une *2de* avant de se résoudre est assimilable à une *Broderie supérieure. EX: 4* (a)

La *Broderie inférieure* de la *7ème* ne tient pas lieu de résolution. *EX: 4* (b).

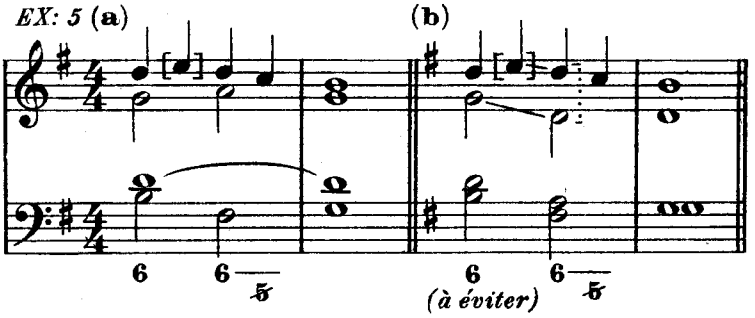
EX: 4 (a) (b)



5º Le *retour* de la *Broderie* peut coïncider avec un *changement d'accord. EX: 5* (**a**).

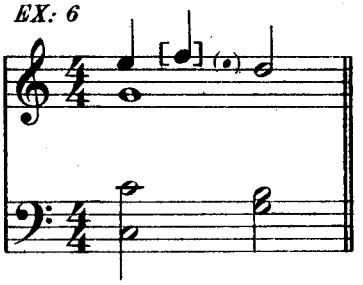
L'*octave directe* résultant du *retour* d'une *Broderie* est à éviter. *EX: 5* (**b**).

EX: 5 (**a**) (**b**)



6º L'*élision* de la *note réelle* au *retour* de la *Broderie* est parfois pratiquée et prend le nom d'*Echappée*. *EX: 6.*

EX: 6

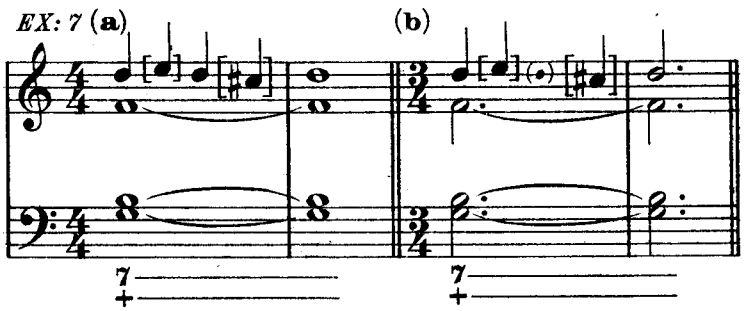


Broderies Successives

La même note peut recevoir successivement une *Broderie supérieure* et *inférieure,* ou inversement. *EX: 7* (**a**).

La *2ème Broderie* se produit fréquemment sans repasser par la *note réelle (Broderie avec élision). EX: 7* (**b**).

EX: 7 (**a**) (**b**)

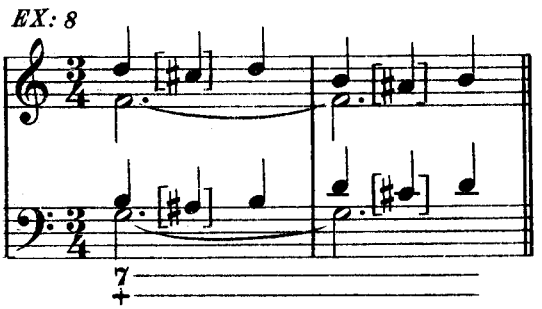


Broderies Simultanées

Deux ou *trois notes* du même accord peuvent être *brodées simultanément.*

Le rapport d'intervalle des *Broderies simultanées* par *mouvement direct* est le même que celui des *Retards simultanés. EX: 8.*

EX: 8

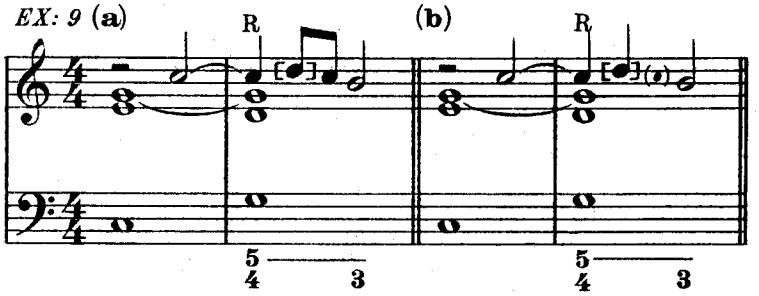


Broderies des Notes Étrangères

1º Broderie du Retard

Un *Retard supérieur* peut, avant de se résoudre, recevoir une *Broderie supérieure. EX: 9* (**a**)

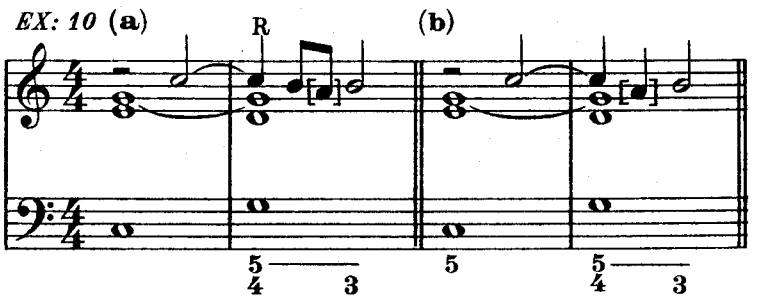
La *Broderie* a la faculté de rejoindre directement la *note retardée. EX: 9* (**b**)



Broderie de la Résolution du Retard

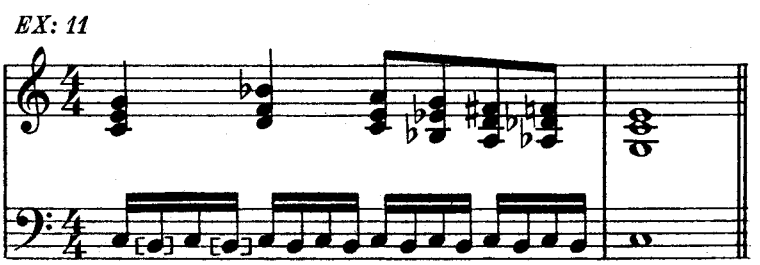
La *Broderie inférieure* de la note sur laquelle un *Retard supérieur* effectue sa résolution est, d'autre part, très usitée. *EX: 10* (**a**)

L'*élision* de la *note retardée* permet de différer la chute de cette note jusqu'au *retour* de la *Broderie. EX: 10* (**b**)



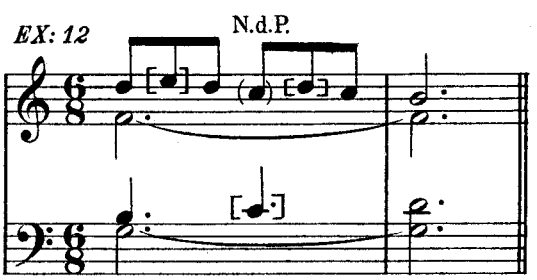
2º Broderie de la Pédale

Les *Pédales* peuvent recevoir une *Broderie supérieure* ou *inférieure. EX:11.*



3º Broderie des Notes de Passage

Les *notes de Passage* peuvent être *brodées. EX: 12.*



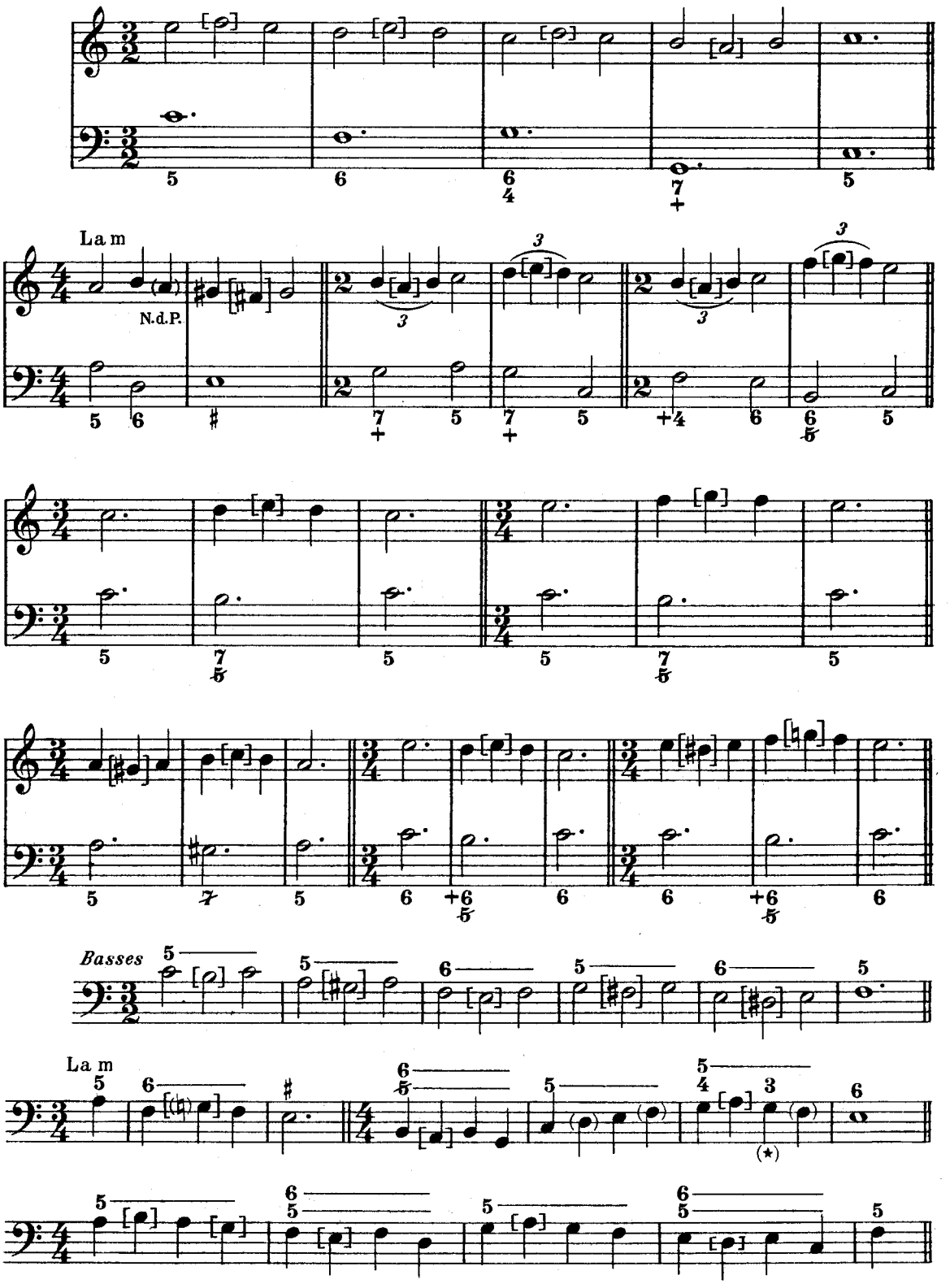
EXERCICE

[ ] Broderie

a) Broderies Simples

Chants et Basse chiffrée

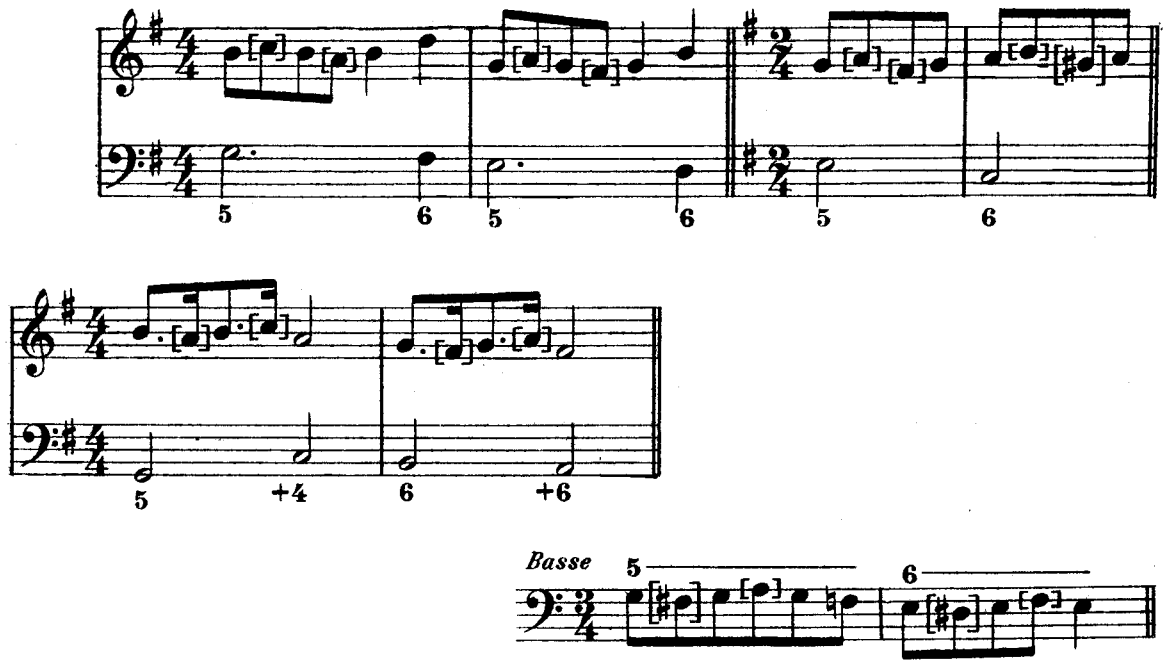
Nº 122



(*) Le retour de la *Broderie* coïncide, ici, avec la résolution du *Retard.*

b) Broderies Successives

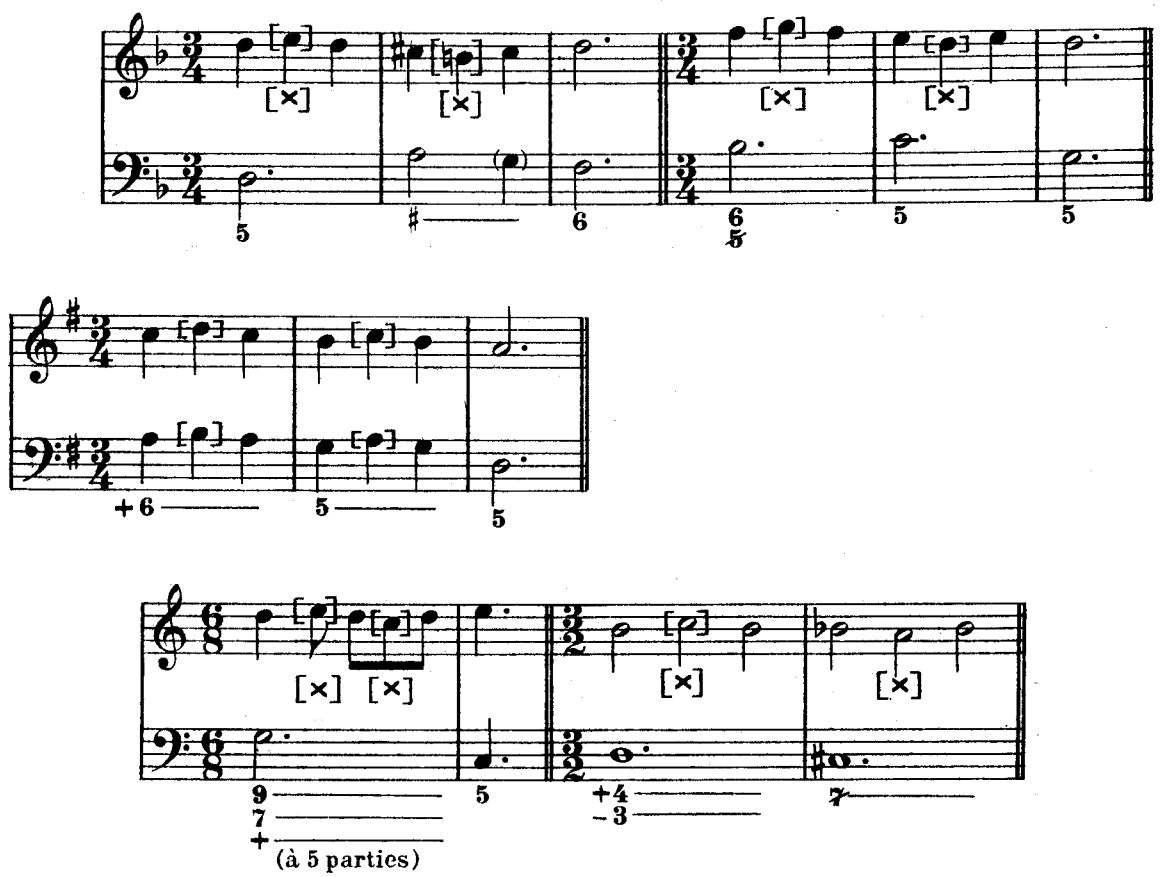
Chants et Basse chiffrée



c) Broderies Simultanées

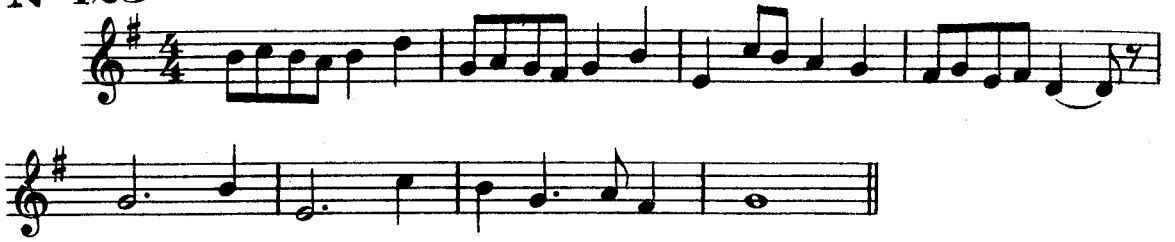
Chants et Basse chiffrée

([×] Broderie)



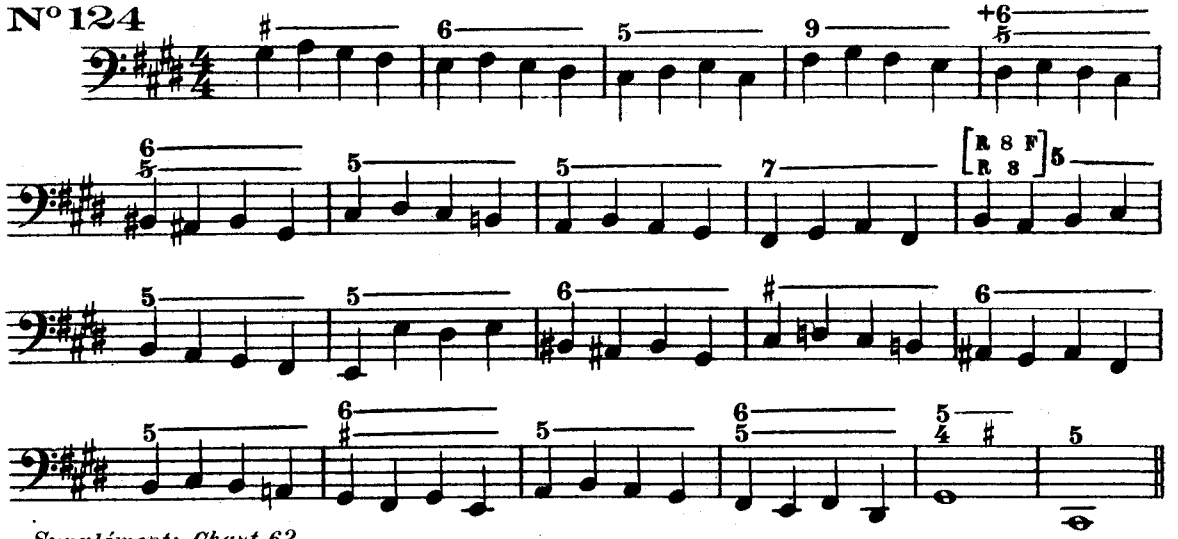
CHANT-DONNÉ

N° 123



BASSE-DONNÉE

N° 124

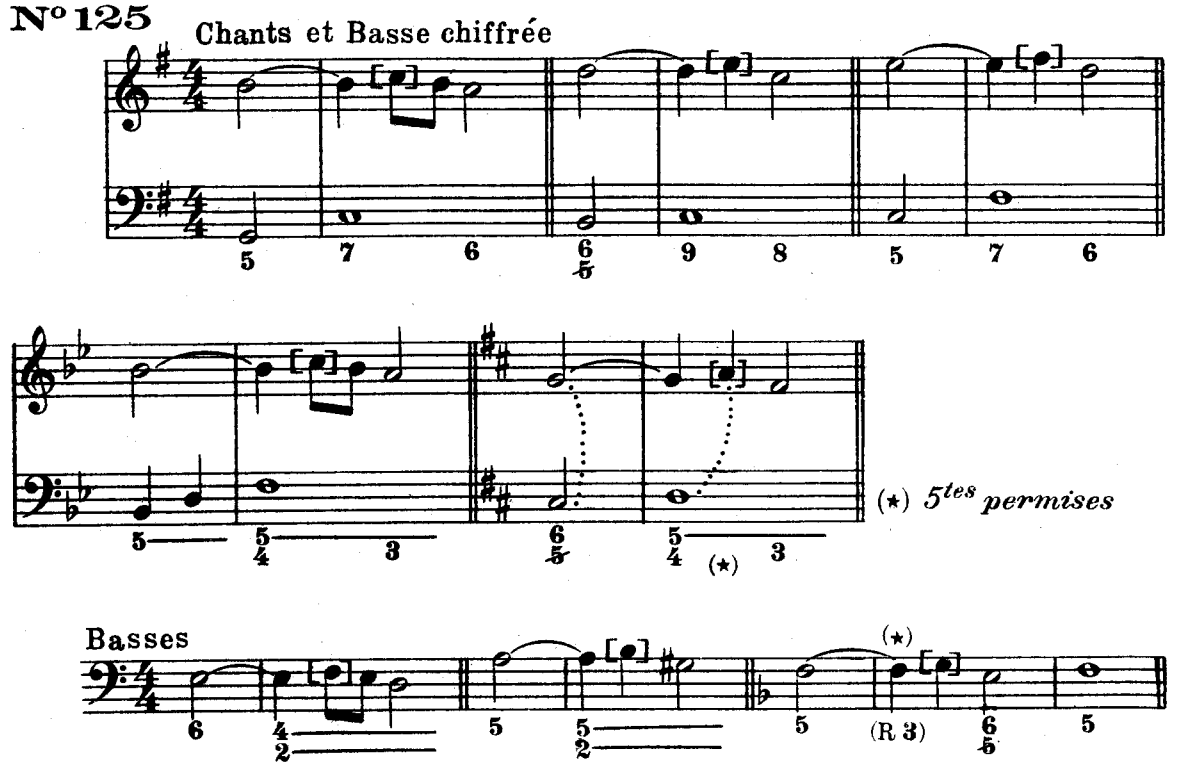


Supplément: Chant 62

EXERCICE

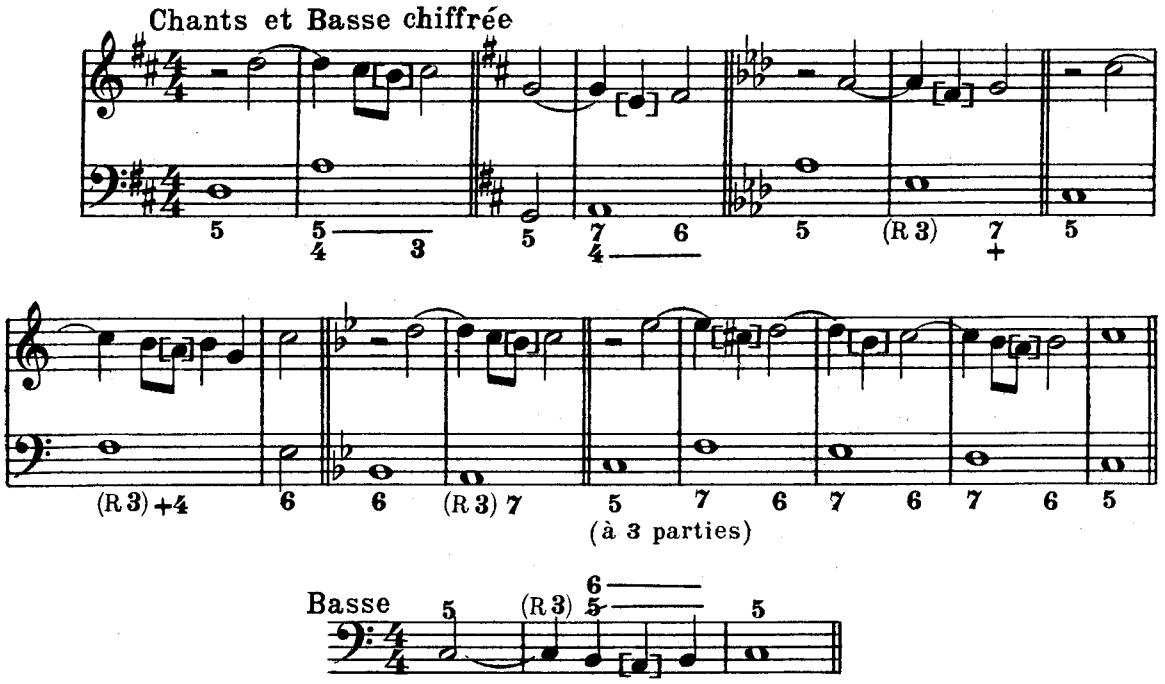
a) Broderie du Retard

N° 125 Chants et Basse chiffrée

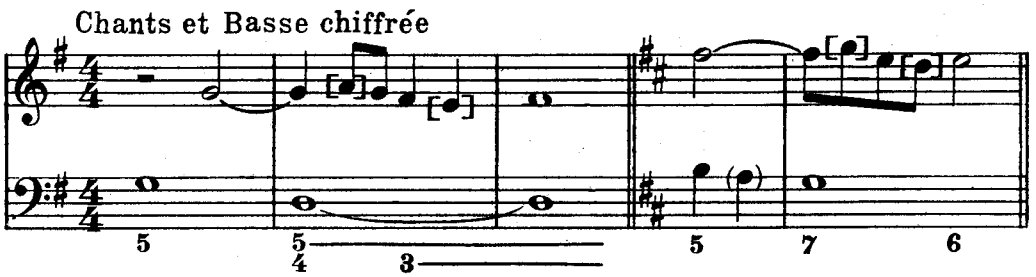


(★) L'accord doit être réalisé sur le 1er temps, comme si sa *Basse* (Mi) y figurait réellement.

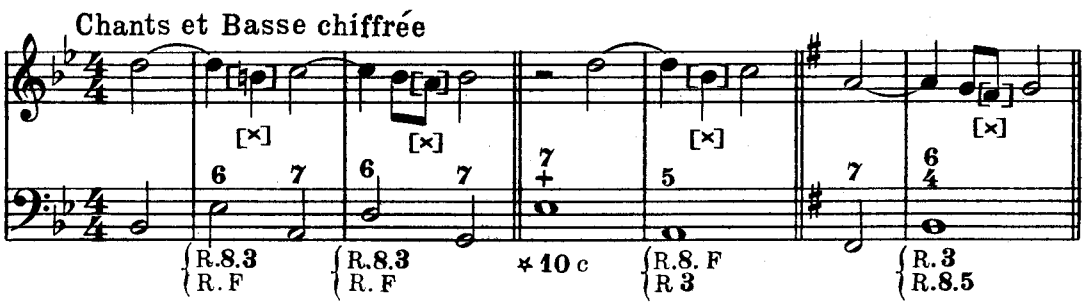
b) Broderie de la Résolution du Retard



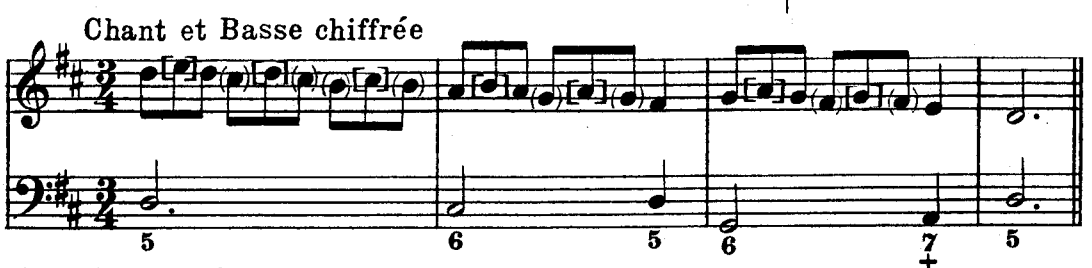
c) Broderies successives du Retard et de sa Résolution



d) Broderies dans les Retards Simultanés



e) Broderies des notes de Passage (♩) N.d.P.

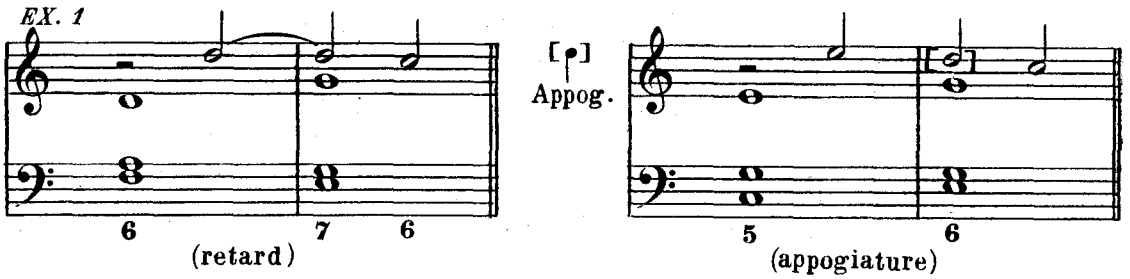


Supplément: 63 à 66

III° APPOGIATURES

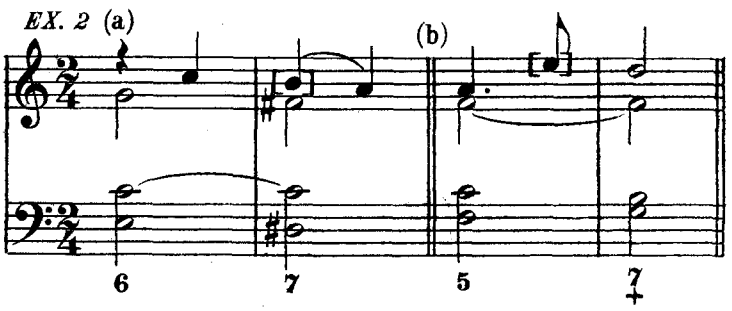
L' *Appogiature* est une *note mélodique, étrangère* à l'harmonie, qui précède immédiatement, à la *2de supérieure* ou *inférieure,* une *note réelle* ou une autre *note mélodique* à laquelle elle peut se *substituer momentanément.*

Sa fonction offre donc une certaine analogie avec celle du *Retard.* L' *Appogiature* s'en distingue toutefois par la faculté de *n'être pas préparée.* *EX. 1*

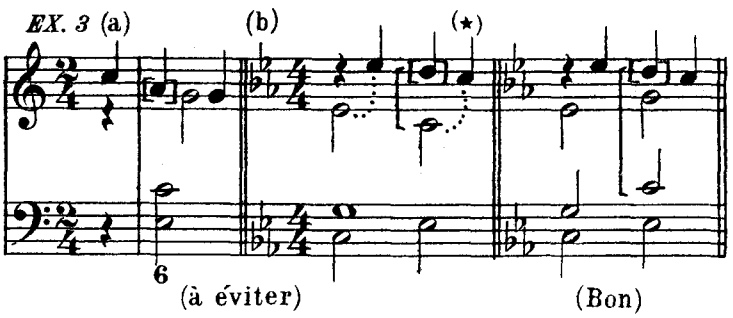


Emploi des Appogiatures

1° L'*Appogiature* peut s'appliquer à toute espèce de note, *(réelle* ou *étrangère).* Elle figure en général sur un *temps fort* ou sur la *partie forte d'un temps* et s'y *substitue* provisoirement à la note intégrante. *EX. 2* (a)
On l'emploie plus rarement sur un *temps faible* ou sur la *partie faible d'un temps.* Elle précède en ce cas l'émission de l'*accord* où figure la note à laquelle elle s'applique. *EX. 2* (b).



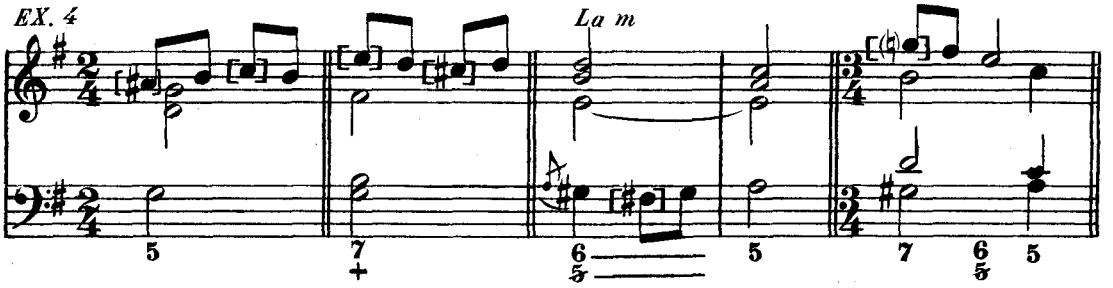
2° Une *note réelle* ne peut être entendue *simultanément* avec sa *propre Appogiature,* ni par conséquent se trouver, avec elle, en rapport de *2de*, *EX. 3* (a). Mais l'*Appogiature* n'exclut pas le *doublement* (à l'*octave inf. ou sup.)* de la *note réelle.* On doit toutefois faire en sorte que ce *doublement* n'ait pas lieu à une partie *immédiatement voisine* et que le rapport de *9ème* ou de *7ème* (1) qui en résulte se produise, de préférence, entre les *parties extrêmes* ou entre 2 parties non voisines. *EX. 3* (b).



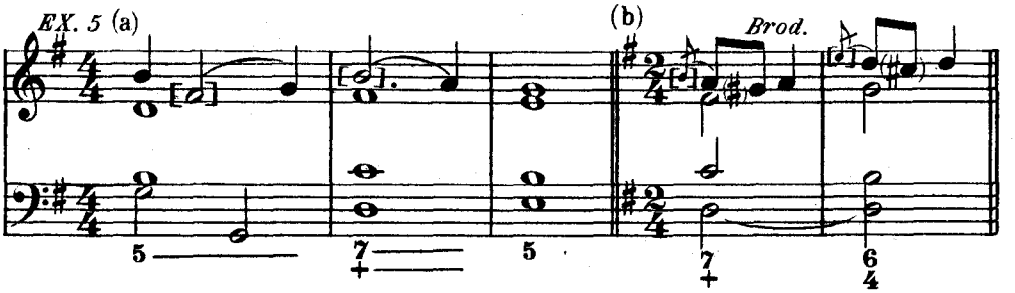
(1) Cette recommandation vise plus particulièrement les intervalles de *9ème mineure* et de *7ème Majeure.*

(*) On remarquera que, dans cet exemple, donné à dessein, les 2 parties supérieures forment des *8ves consécutives,* en dépit de l' *Appogiature.*

3° L'observation concernant l'*altération* des *Broderies* (page 76) ainsi que celles touchant l'*emprunt* des *degrés* de la *gamme mineure mélodique,* (page 71), s'appliquent également aux *Appogiatures.* *EX. 4*



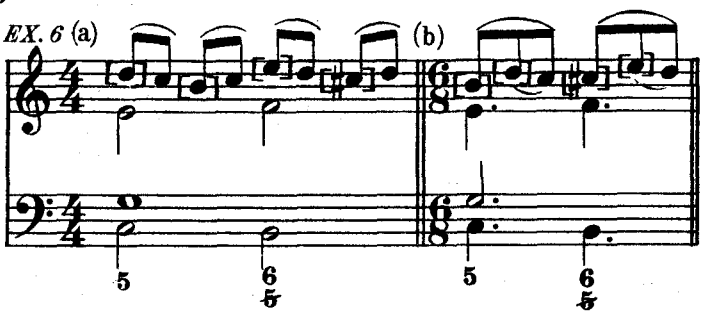
4° L'*Appogiature* s'attribue une *fraction* plus ou moins importante de la *durée de la note* à laquelle elle s'applique. Cette fraction peut atteindre ou même excéder la *moitié* de la valeur de cette note. *(Appogiature longue)* *EX. 5* (a). L'*Appogiature brève* prend fréquemment la forme d'une note sans valeur, communément désignée sous le nom de *"petite note".* *EX. 5* (b)



Appogiatures Successives

La même note est susceptible de recevoir successivement une *Appogiature supérieure* et *inférieure,* ou inversement. *EX. 6* (a)

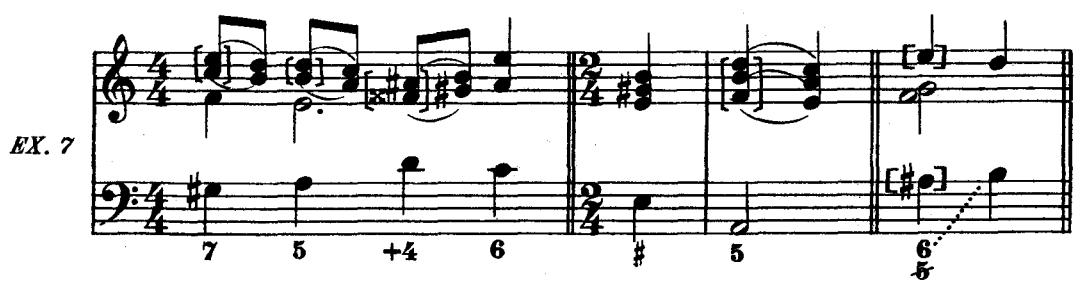
L'émission de la *note réelle* peut n'avoir lieu qu'après la *2ème* de ces *Appogiatures successives.* *EX. 6* (b)



Appogiatures Simultanées

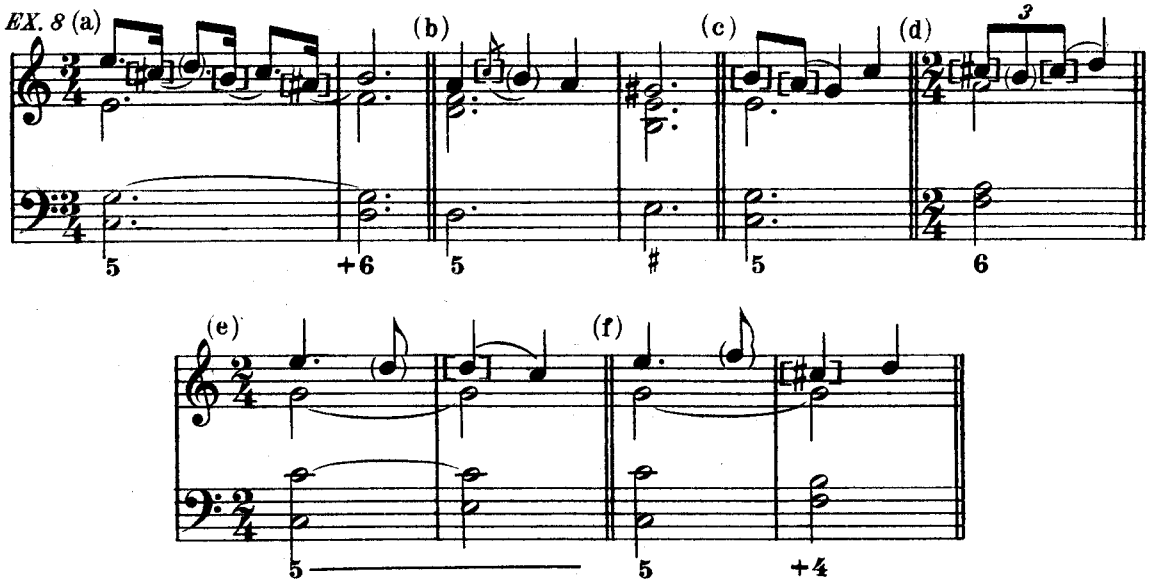
Des *Appogiatures* peuvent se produire simultanément à *2* ou à *3* parties.

Le rapport d'intervalle des *Appogiatures simultanées* par *mouvement direct* est le même que celui des *Retards* et des *Broderies simultanées.* *EX. 7*



Appogiature d'une Note étrangère

L'*Appogiature* peut s'appliquer à une *note de Passage. EX. 8* (a), à une *Broderie, EX. 8* (b), ou à une autre *Appogiature. EX. 8* (c). On rencontre d'autre part la *Broderie de l'Appogiature, EX. 8* (d). L'*Appogiature* peut être précédée de son *Anticipation, EX. 8* (e), ou d'une *Anticipation indirecte, EX. 8* (f)



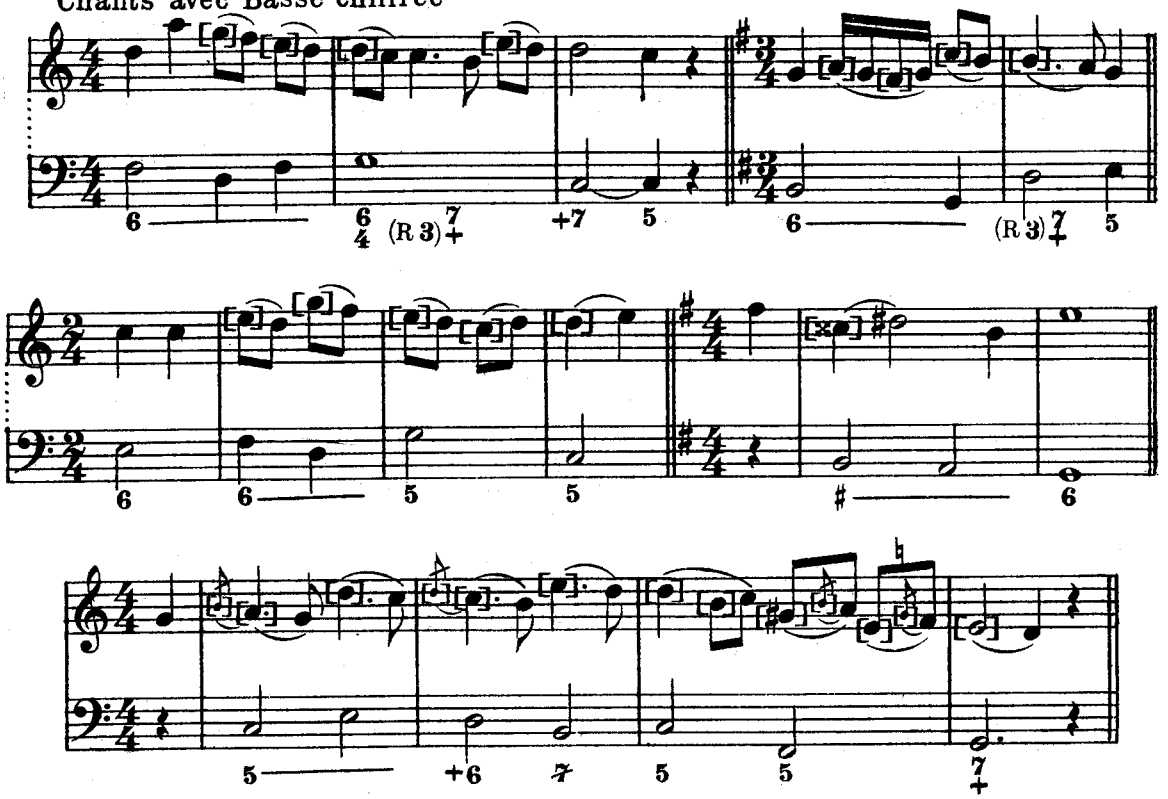
EXERCICE

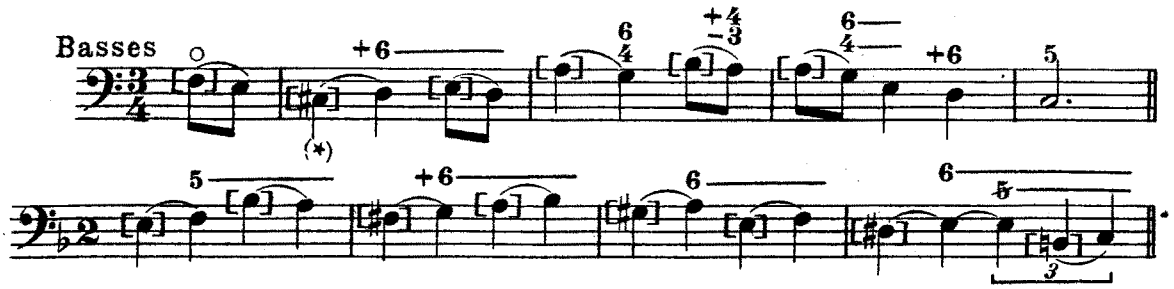
[𝅘𝅥] Appogiature

a) Appogiatures Simples

N° 126

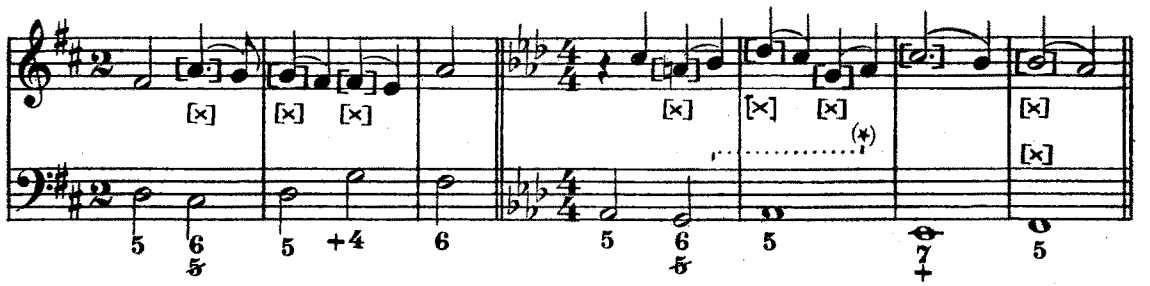
Chants avec Basse chiffrée





(*) L'accord doit être réalisé sur le *1er temps* comme si sa *Basse* (RÉ) y figurait réellement.

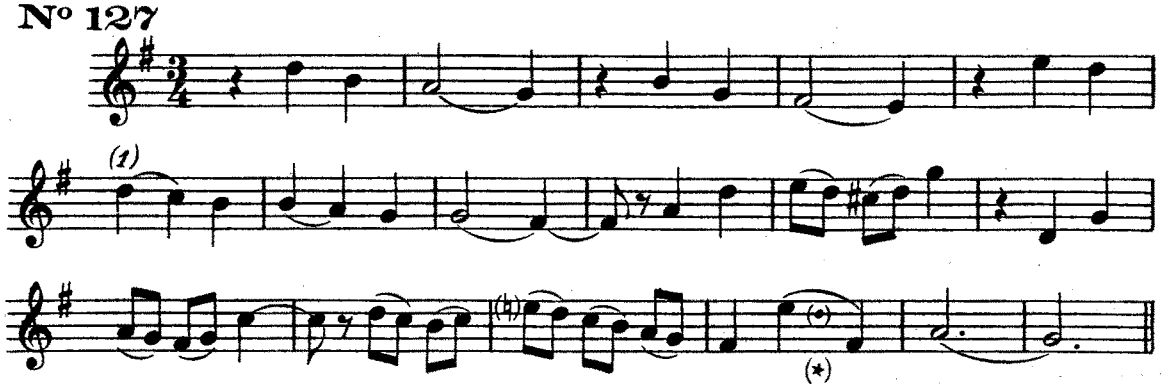
b) Appogiatures Simultanées ([×] Appog.)



(*) Résolution au *Contralto* de la *7ème* Ré ♭.

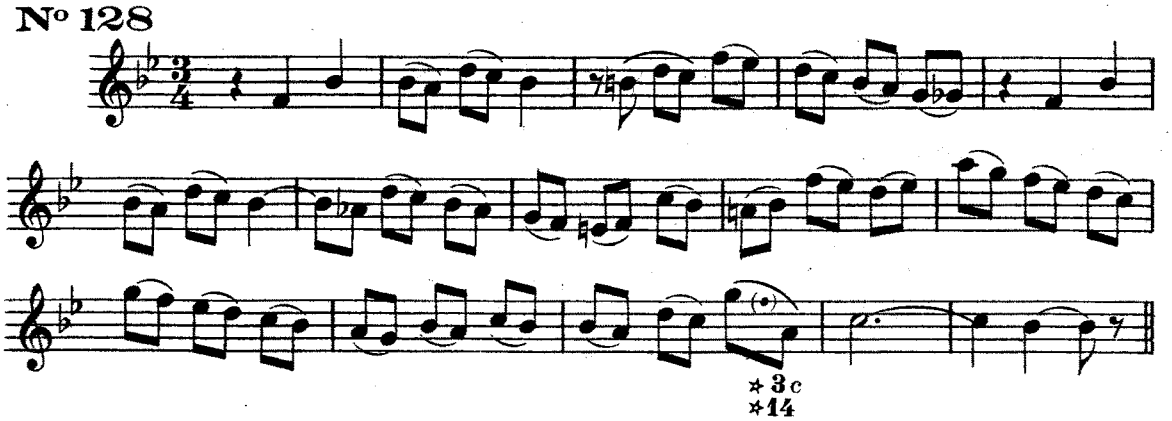
CHANTS-DONNÉES

N° 127



(*) *(élision* de la *note réelle)*

N° 128



(1) L'*Appogiature* a, ici, l'aspect d'un *Retard*. La note étant *répétée* au lieu d'être *tenue*, reçoit l'*accent* et produit l'*effet* d'une *Appogiature*.

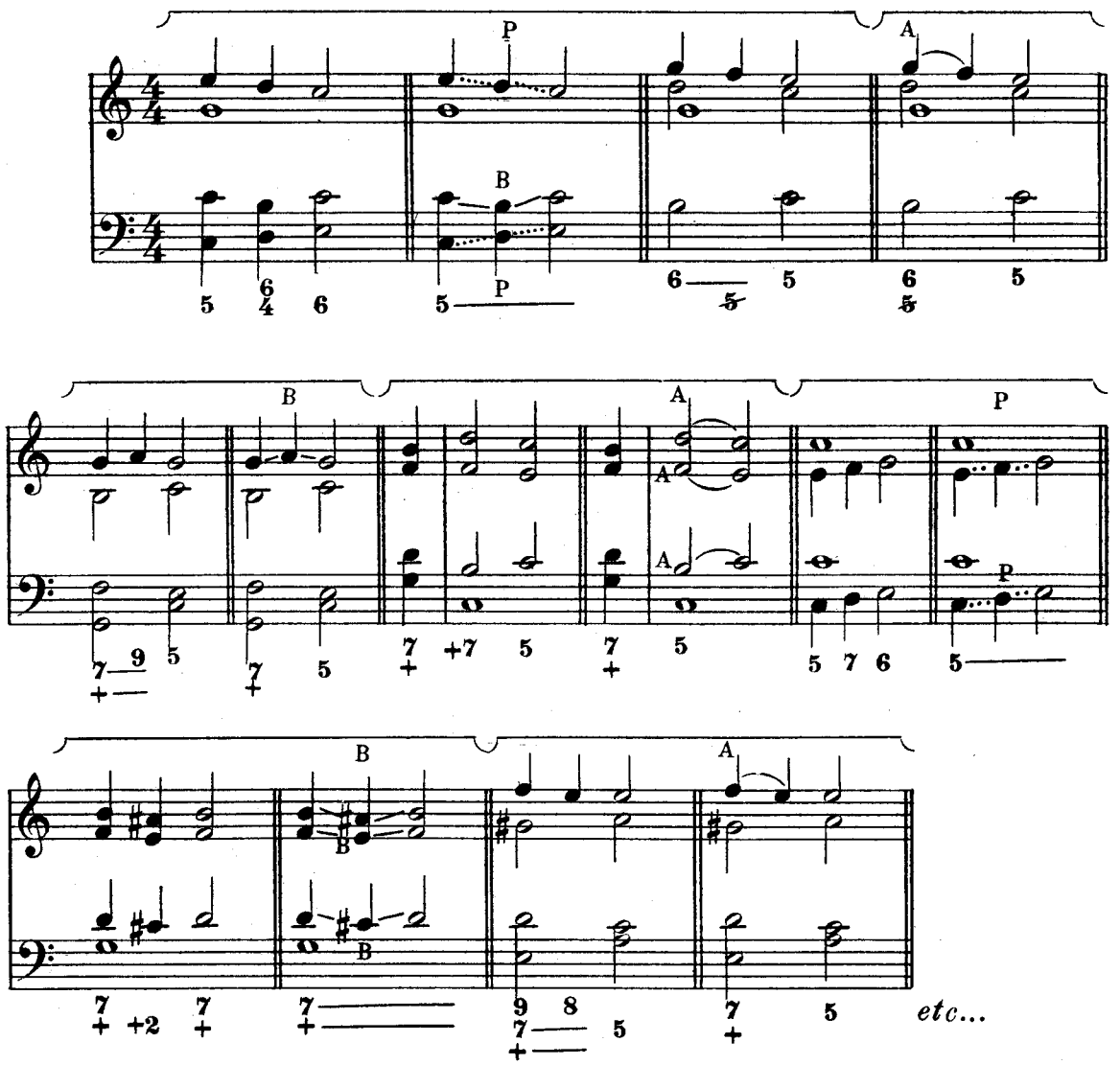
Supplément: 67 à 72.

ÉQUIVOQUES PRODUITES
par les
NOTES MÉLODIQUES

Parmi les combinaisons multiples résultant de l'emploi des *notes mélodiques* et de leurs rencontres entre elles ou avec les *notes réelles,* certaines présentent avec des aggrégations chiffrées une complète analogie si l'on considère le rapport des sons en présence, rapport qui correspond, en de nombreux cas, à la structure d'*accords classés.*

L'analyse de ces effets équivoques devra s'inspirer, en toutes circonstances, des considérations déjà exposées au sujet de l'*expression,* du *caractère* et de l'*accent* des diverses *notes mélodiques.*

Quelques Exemples d'Équivoques



(P.) Note de Passage. (A.) Appogiature. (B.) Broderie.

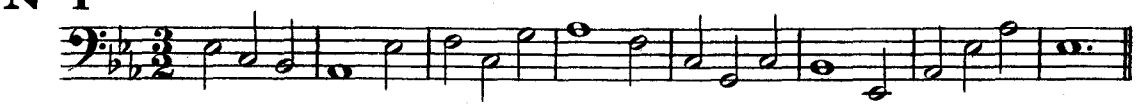
Fin

SUPPLÉMENT

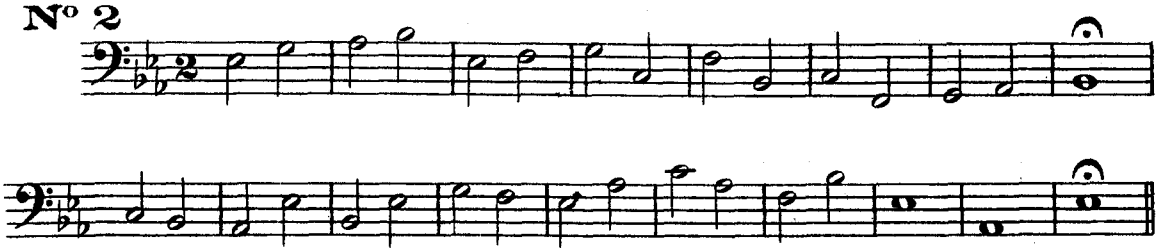
Accords de 5^te

BASSES-DONNÉES

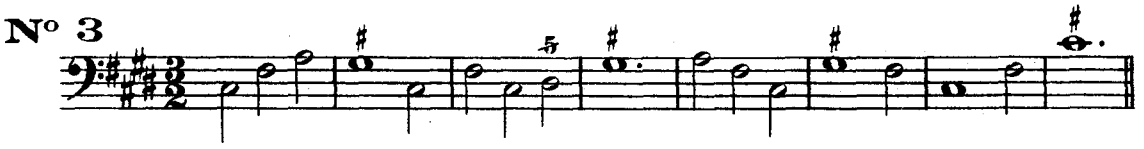
N° 1



N° 2

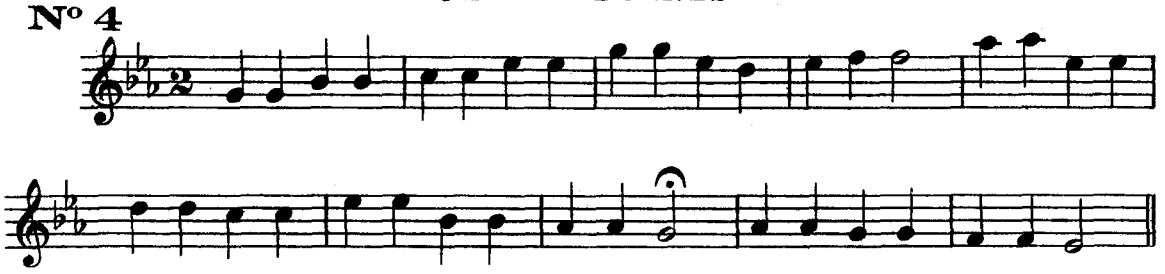


N° 3

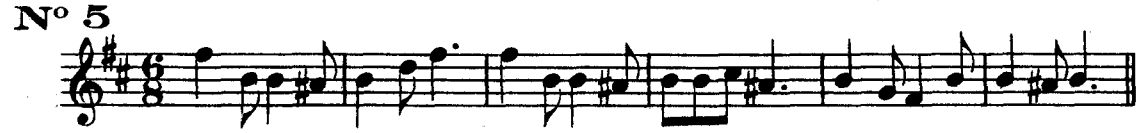


CHANTS-DONNÉS

N° 4

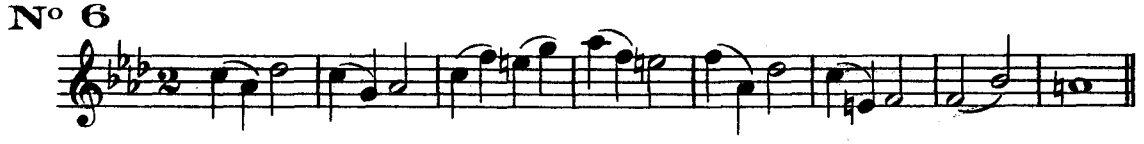


N° 5

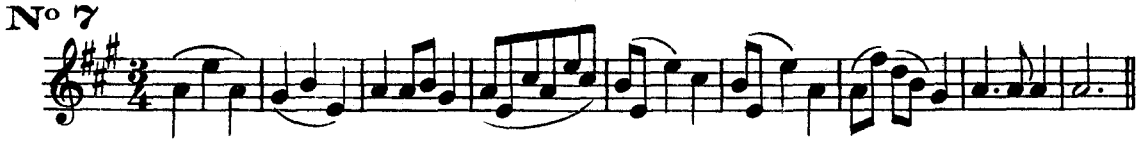


Harmonisation de plusieurs notes par un même accord

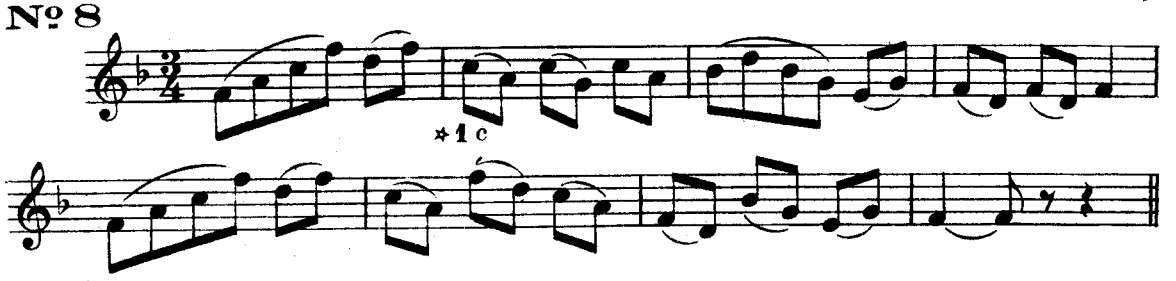
N° 6



N° 7



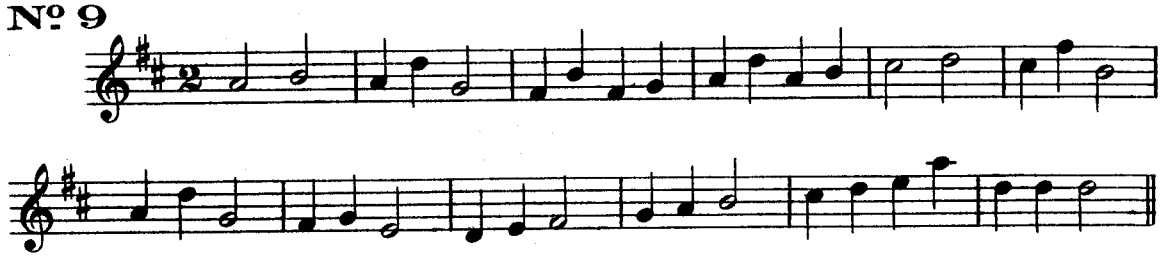
Nº 8



Marches Harmoniques

CHANT-DONNÉ

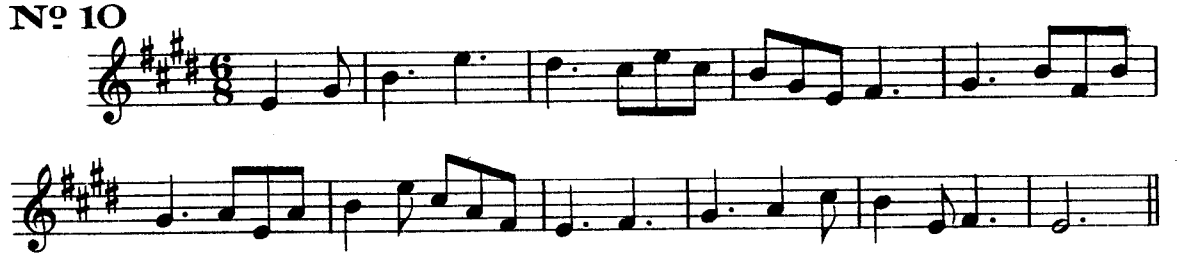
Nº 9



Accord de 6te

CHANT-DONNÉ

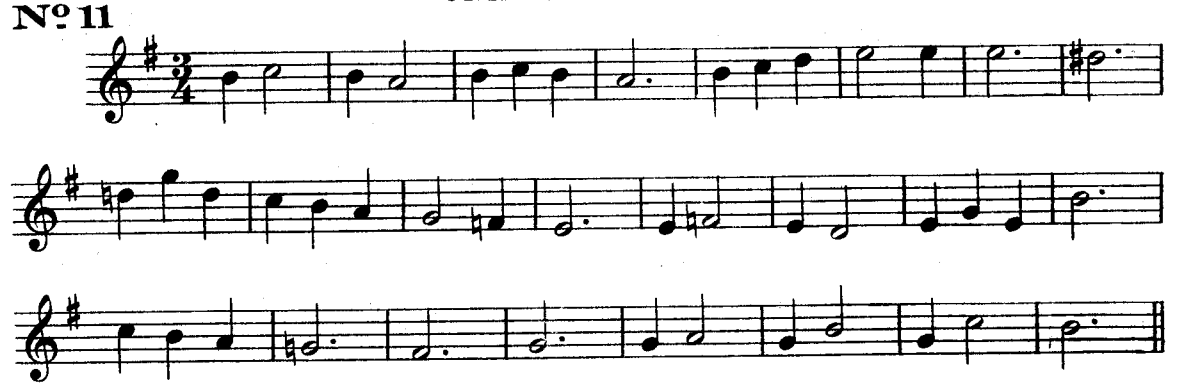
Nº 10



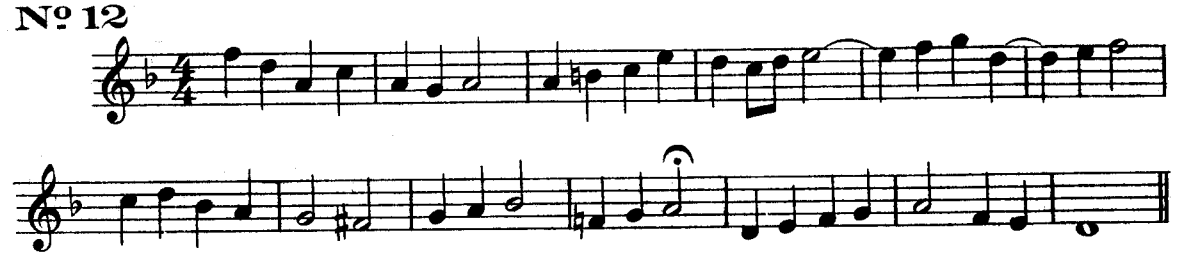
Modulation

CHANTS-DONNÉS

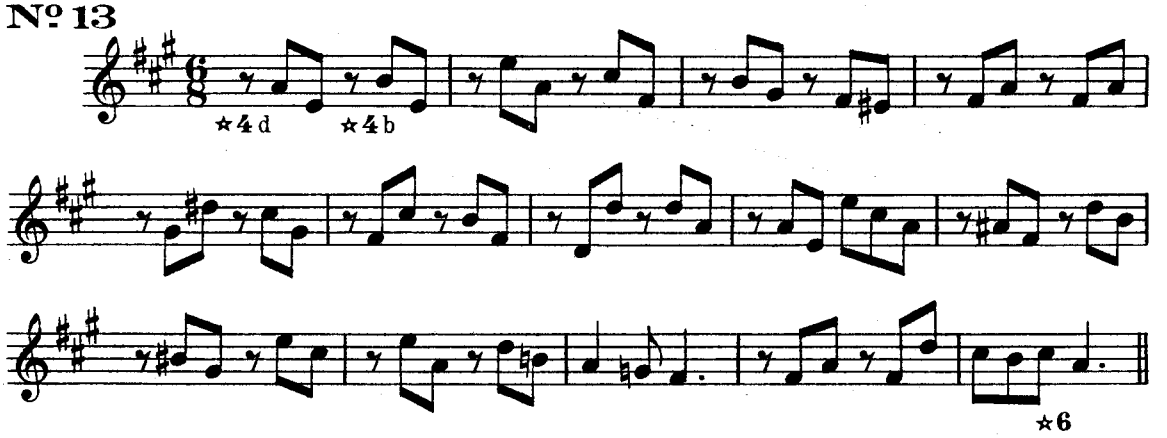
Nº 11



Nº 12

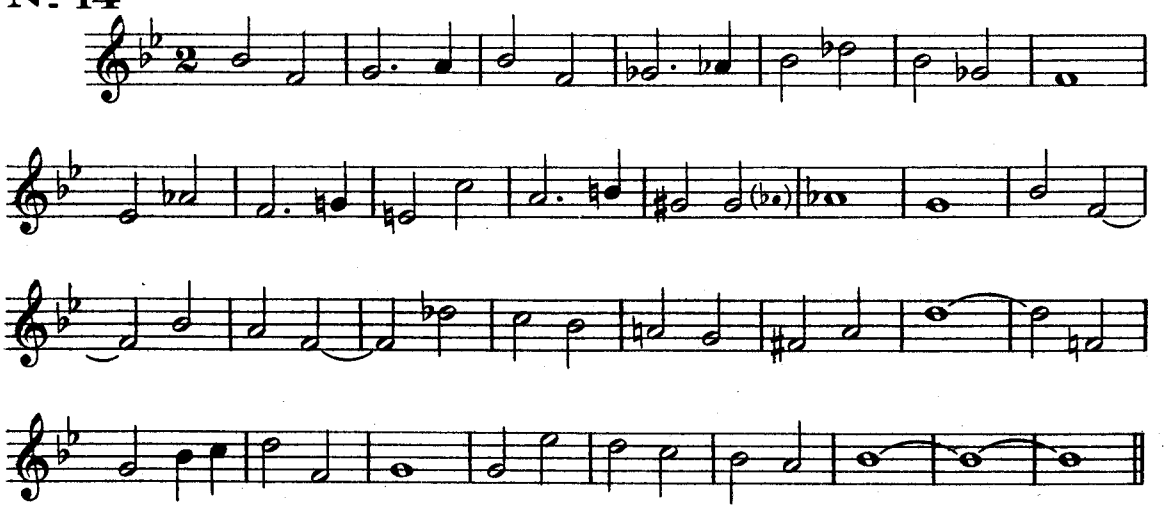


Nº 13



Récapitulation de l'Harmonie consonante

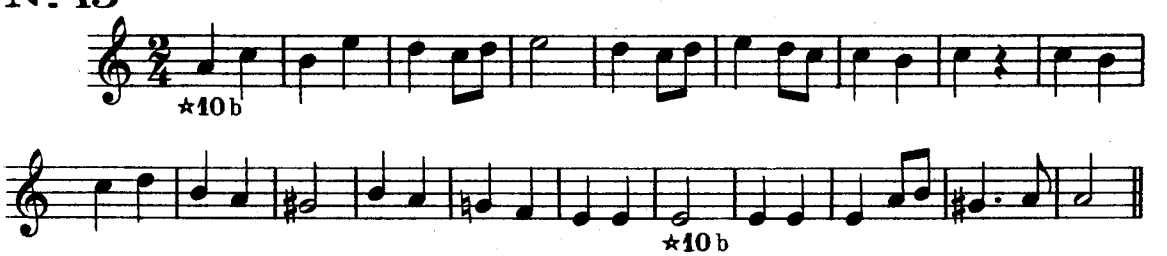
Nº 14



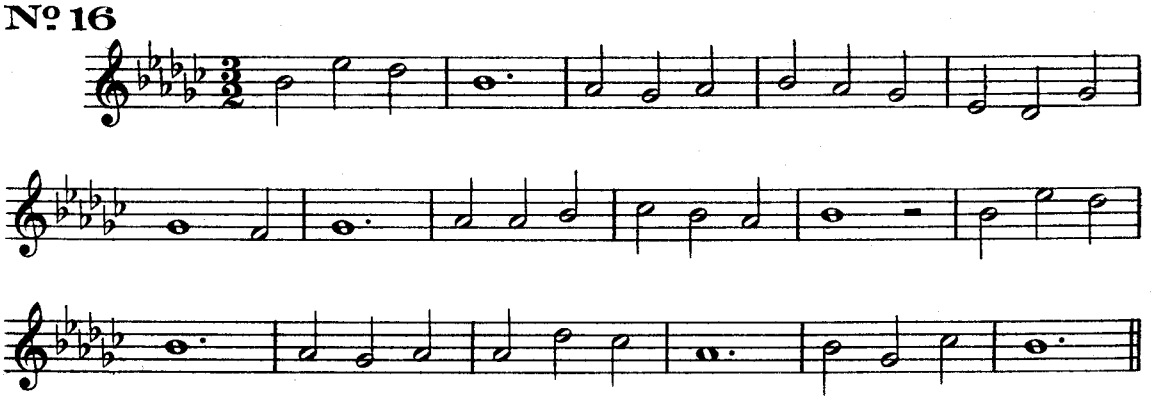
Réalisation à **3** Parties

CHANTS-DONNÉS

Nº 15



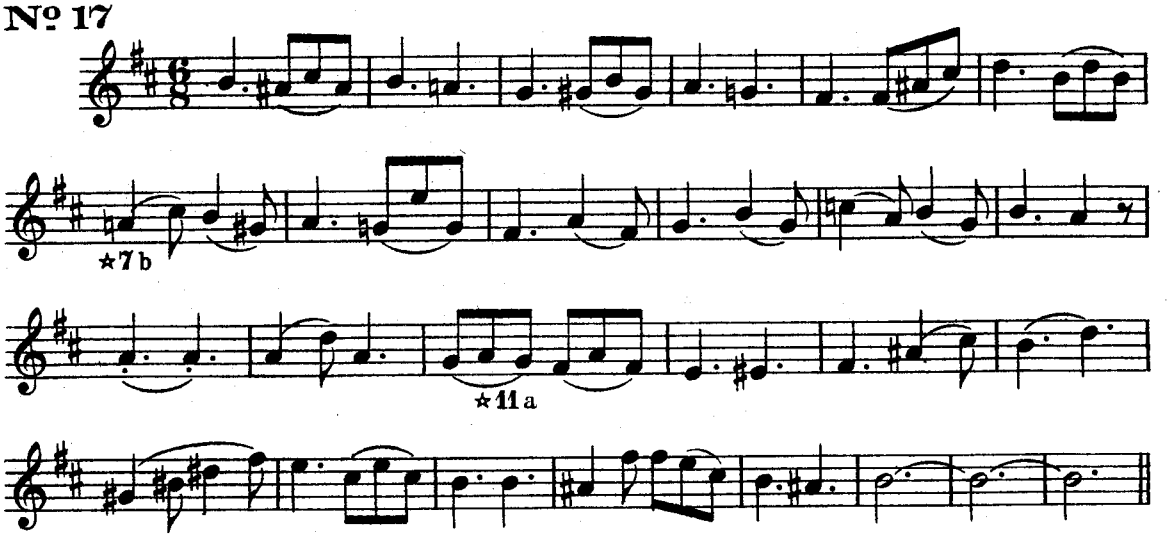
Nº 16



Accord de 7ème de Dominante (Résolution naturelle)
Changement de Position ou d'État

CHANT-DONNÉ

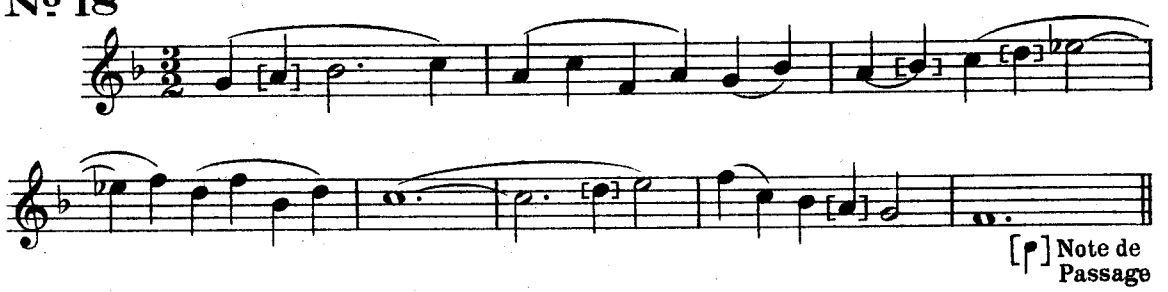
Nº 17



Emploi des Notes de Passage

CHANT-DONNÉ

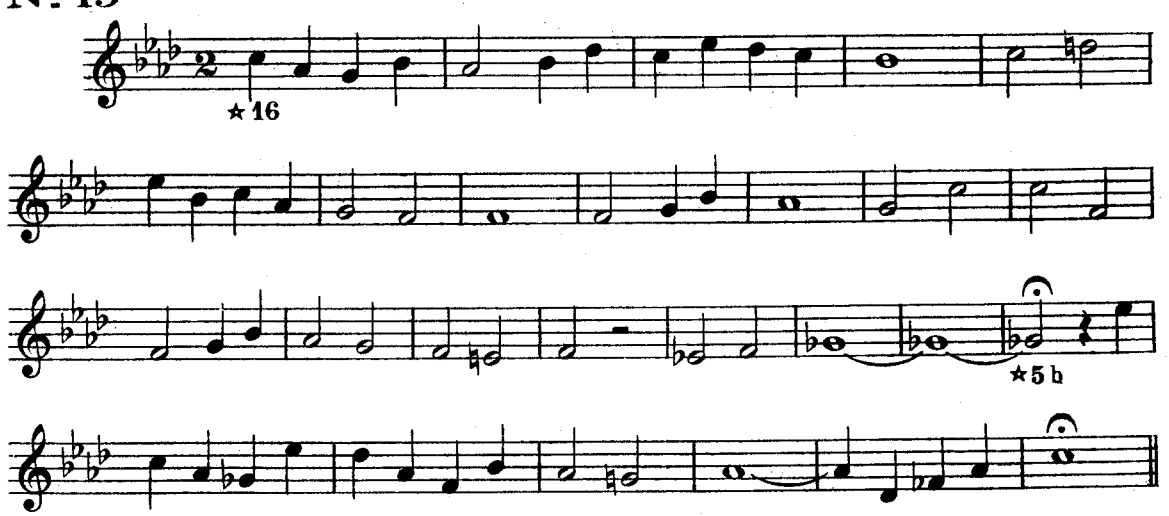
Nº 18



Emploi général de l'Accord de 7ème de Dominante
Résolution naturelle

CHANT-DONNÉ

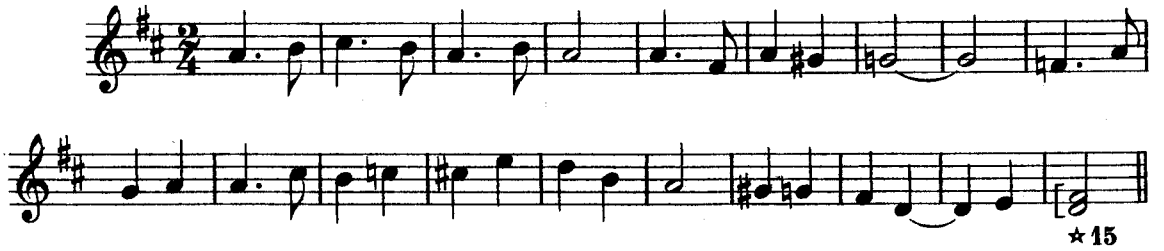
Nº 19



Résolution évitée de l'Accord de 7ème de Dominante

CHANT-DONNÉ

Nº 20

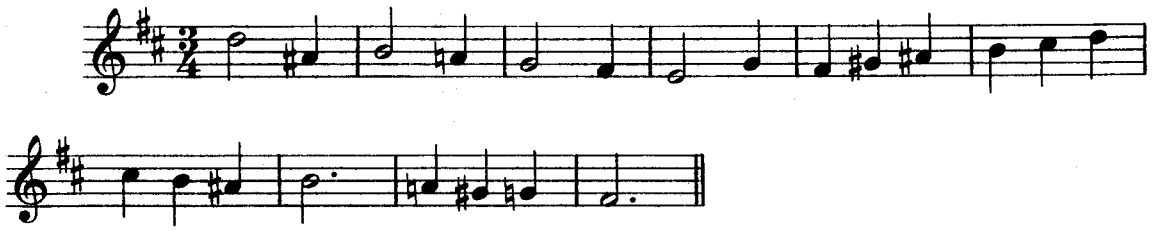


Accord de 7ème de Dominante avec ou sans Fondamentale

(Toutes résolutions)

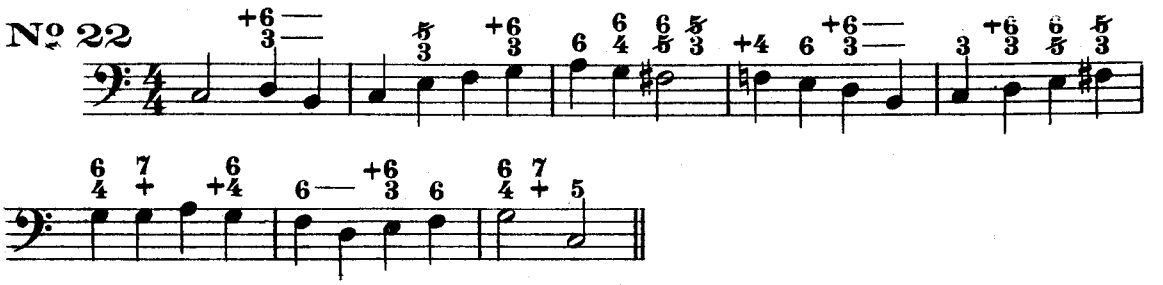
CHANT-DONNÉ

Nº 21



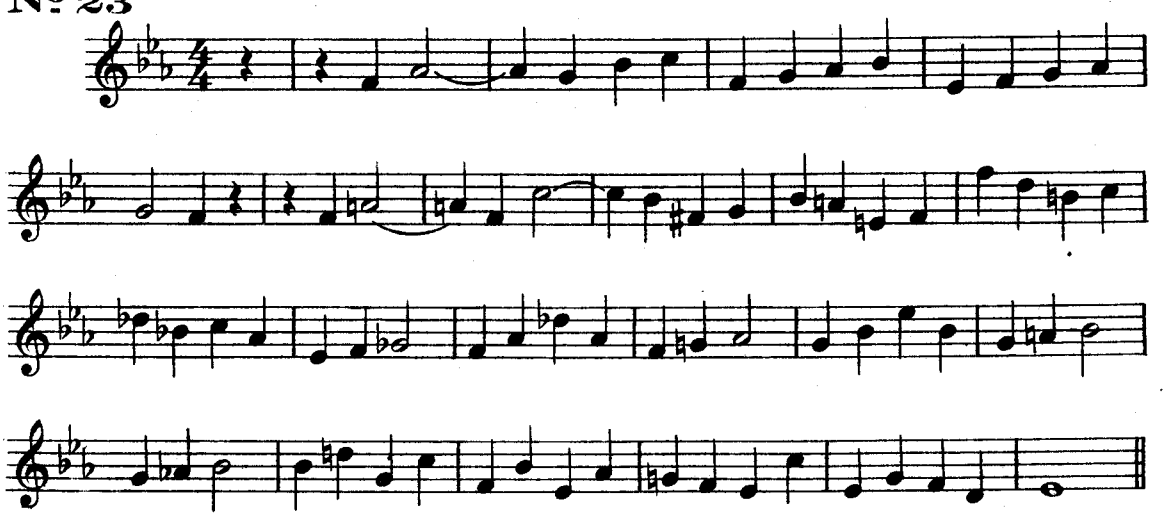
BASSE-DONNÉE

Nº 22



CHANT-DONNÉ (à 3 Parties)

Nº 23

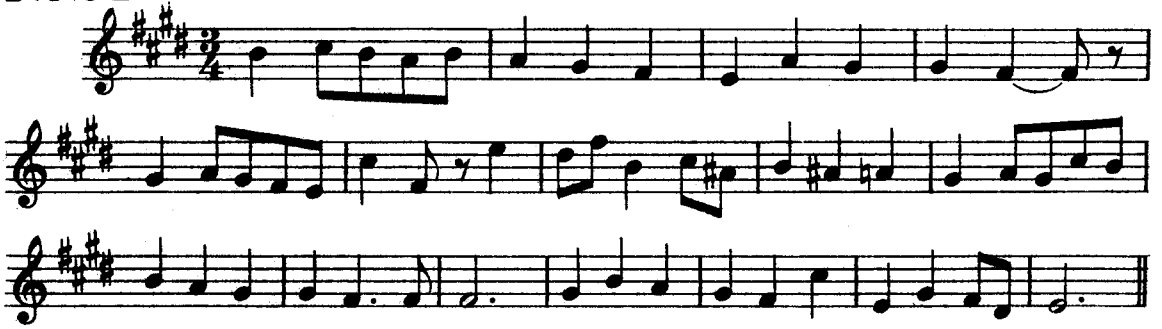


Accord de 7ème de Sensible

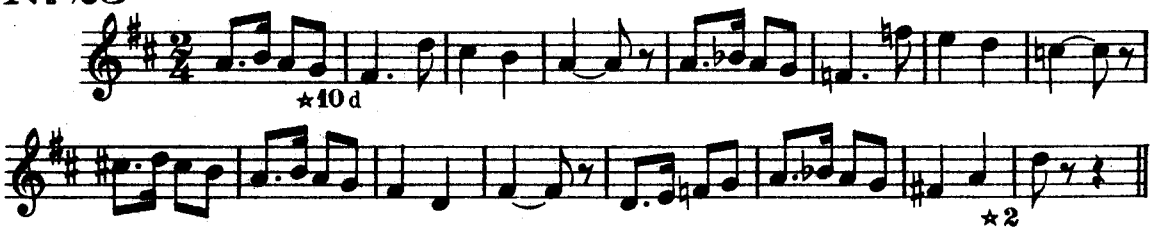
Résolution naturelle

CHANTS-DONNÉS

Nº 24



Nº 25 (à 3 Parties)

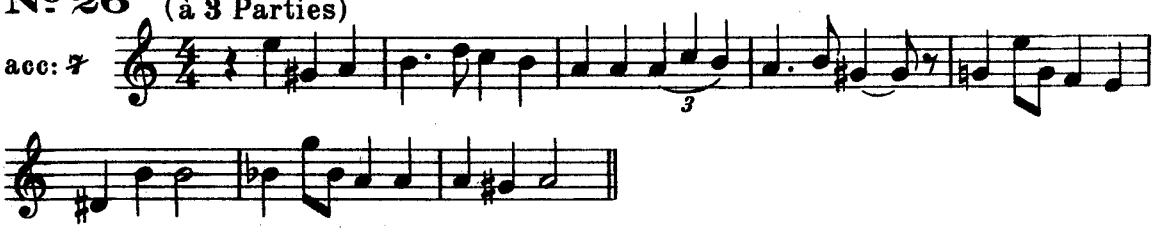


Accord de 7ème Diminuée

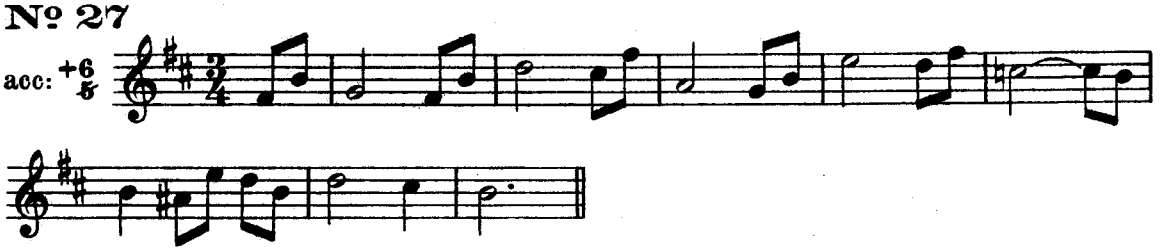
Résolution naturelle

CHANTS-DONNÉS

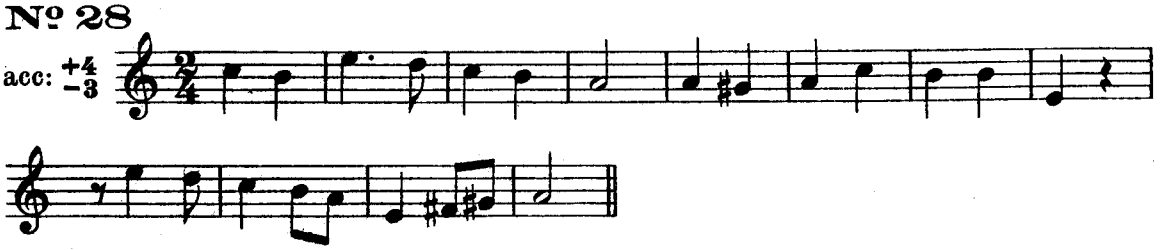
Nº 26 (à 3 Parties)



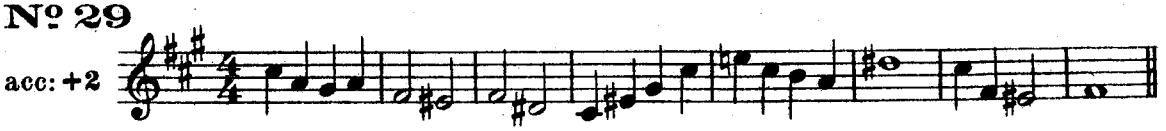
Nº 27



Nº 28



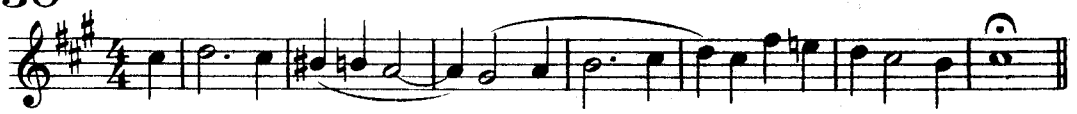
Nº 29



Changement de Position ou d'État. (Notes de Passage)

CHANT-DONNÉ

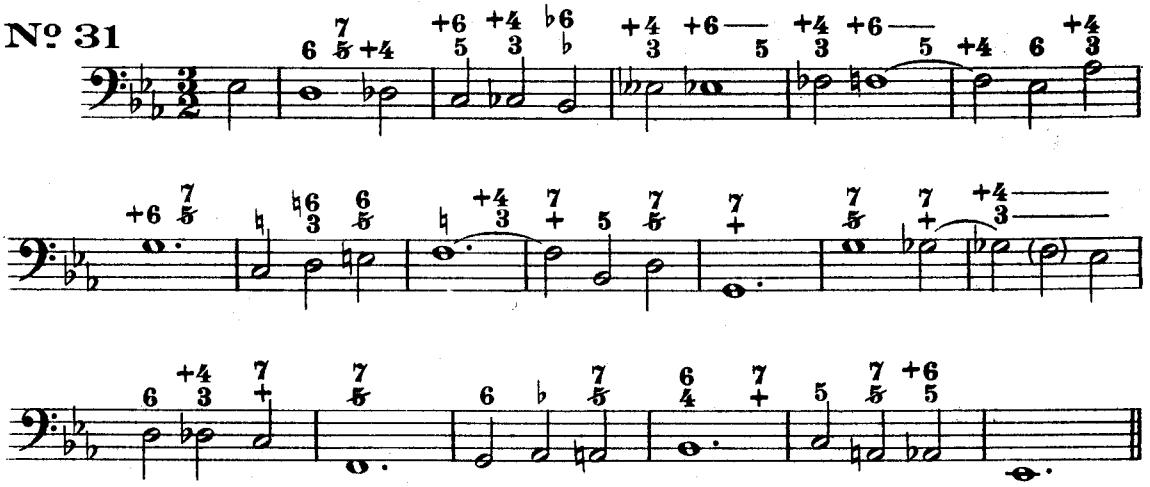
Nº 30



Résolution évitée de l'Accord de 7ème de Sensible

BASSE-DONNÉE

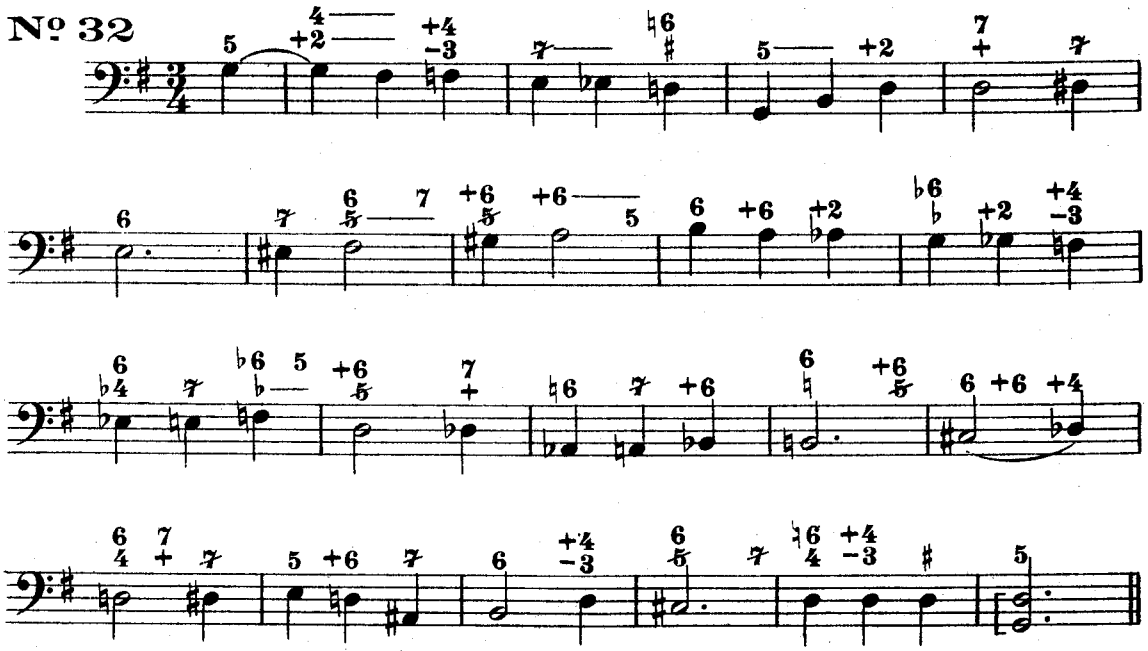
Nº 31



Résolution évitée de l'Accord de 7ème Diminuée

BASSE-DONNÉE

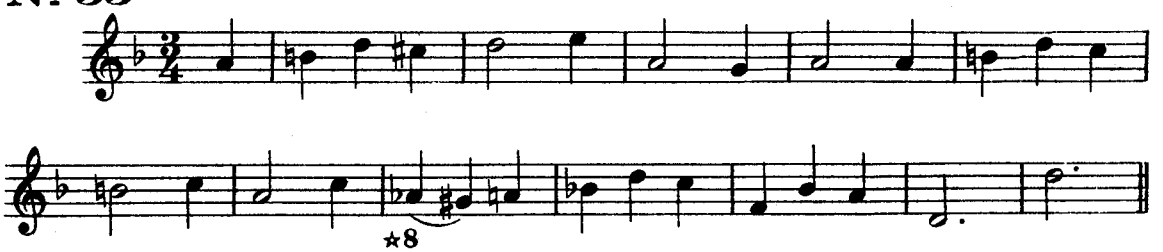
Nº 32



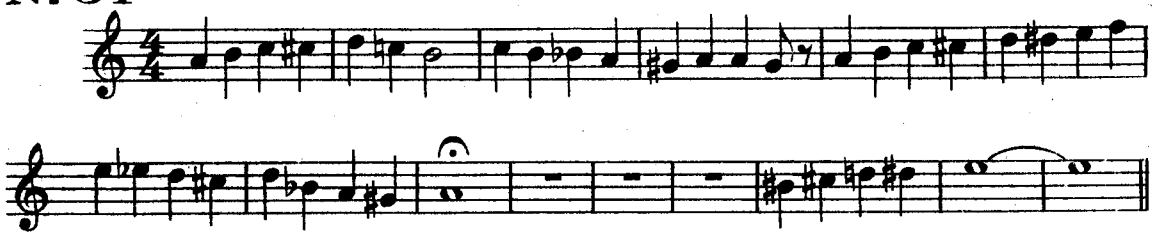
Accords de 7ème de Sensible et de 7ème Diminuée
(Toutes Résolutions)

CHANTS-DONNÉS

Nº 33



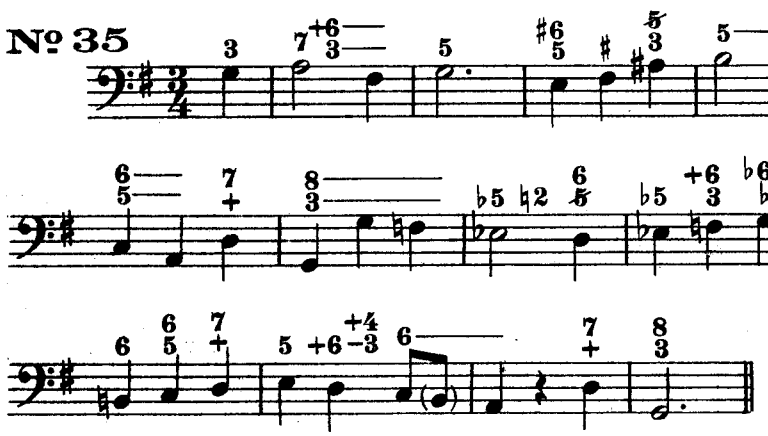
Nº 34



Accords de 7ème du IIème degré
Résolution naturelle

BASSE-DONNÉE (à 3 Parties)

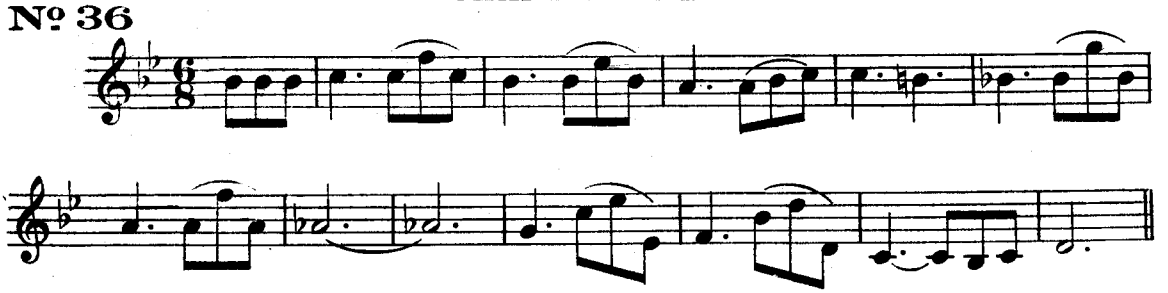
Nº 35



Accords de 7ème des divers degrés
Résolution naturelle

CHANT-DONNÉ

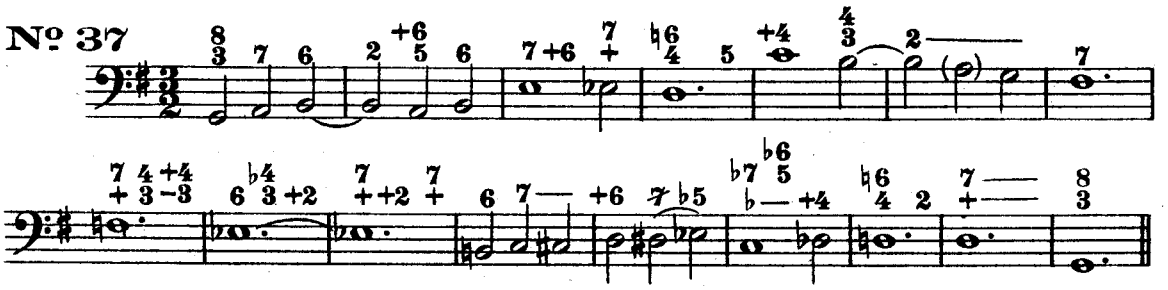
Nº 36



Accords de 7ème (Toutes Résolutions)

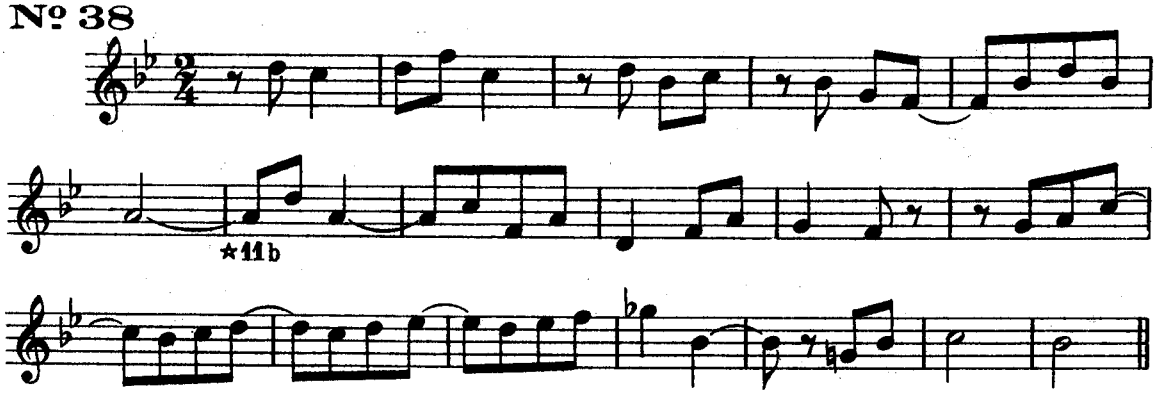
BASSE-DONNÉE

Nº 37



CHANT-DONNÉ

Nº 38

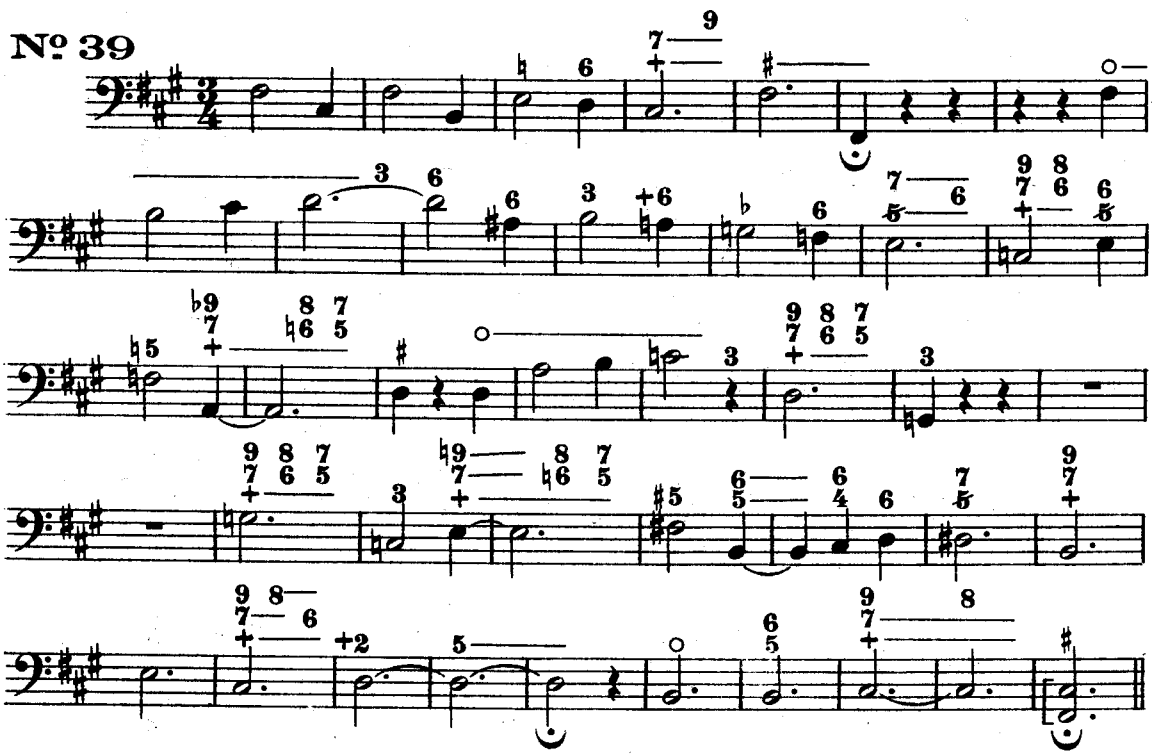


Accord de 9ème de Dominante

Résolution naturelle

BASSE-DONNÉE

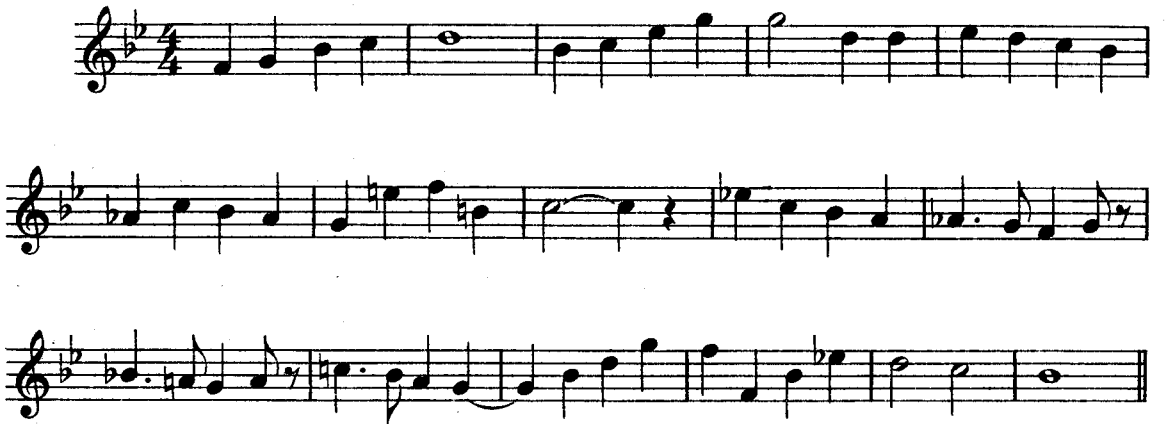
Nº 39



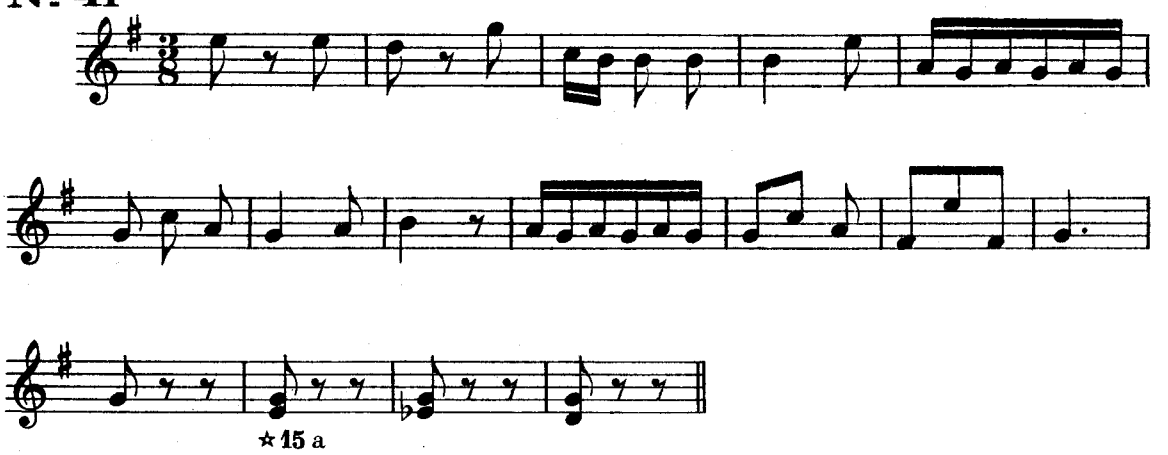
Accord de 9ème de Dominante (Toutes résolutions)

CHANTS-DONNÉS

Nº 40



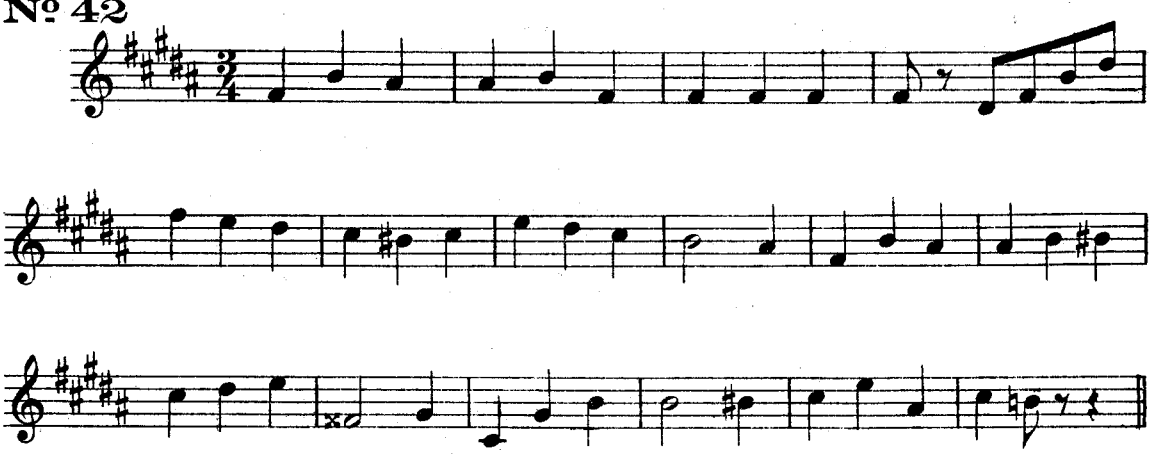
Nº 41



Accords de 11ème et de 13ème de Tonique

CHANT-DONNÉ (à 3 Parties)

Nº 42

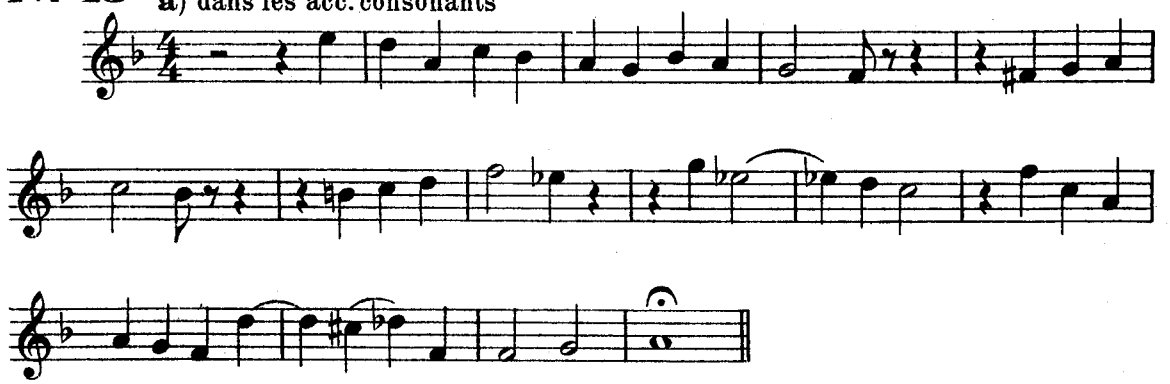


Accords altérés

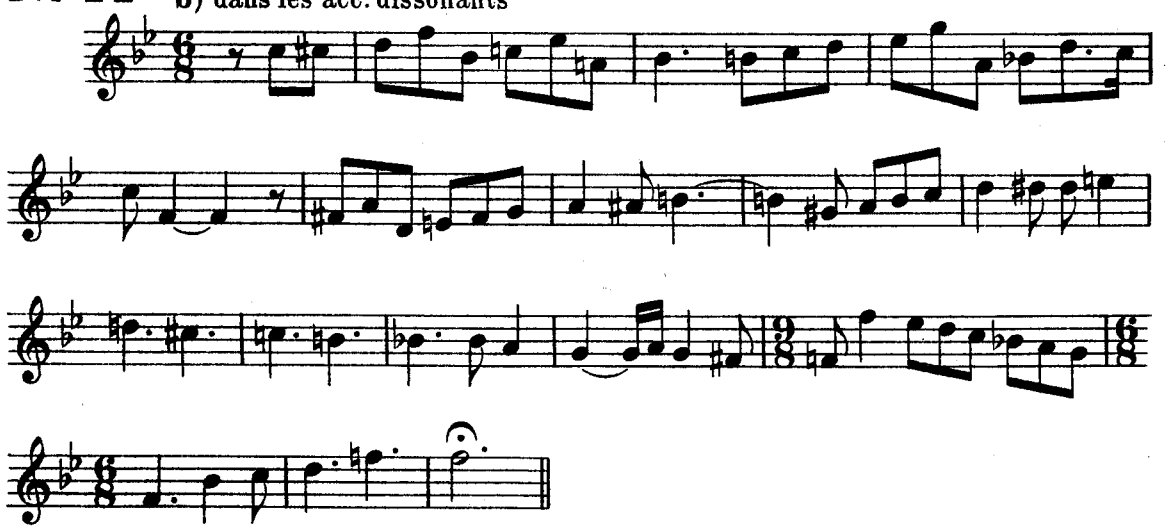
Altération ascendante de la 5te

CHANTS-DONNÉS

Nº 43 a) dans les acc. consonants



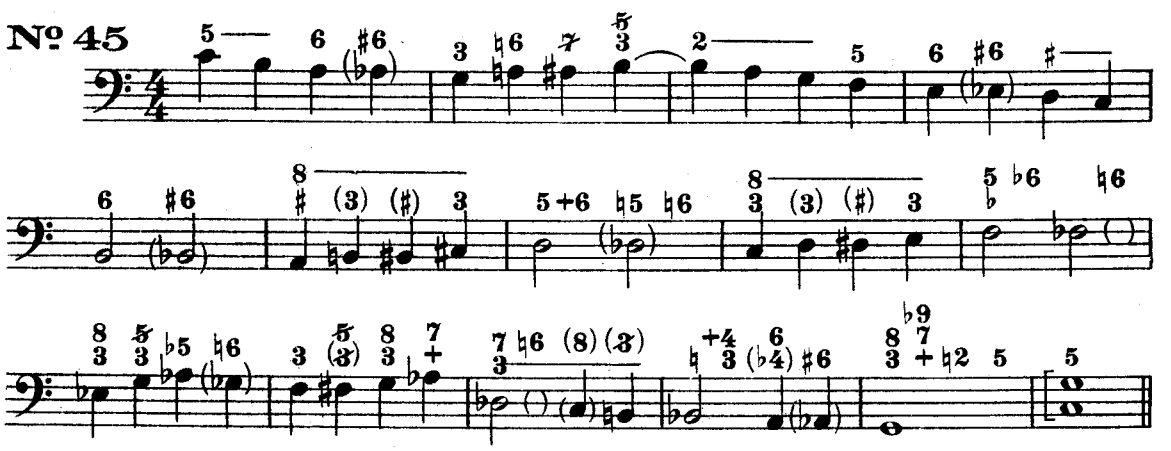
Nº 44 b) dans les acc. dissonants



Altération descendante de la 5te
(Acc. de 3ce dim. et de 6te augmentée)

BASSE-DONNÉE (à 3 Parties)

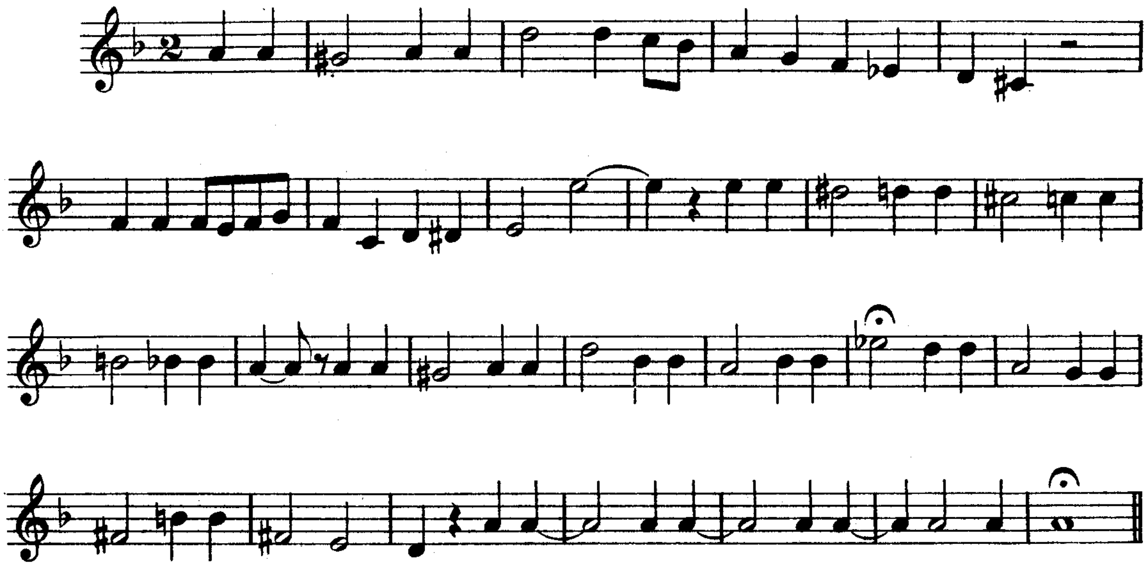
Nº 45



Ensemble des Altérations

CHANT-DONNÉ

Nº 46

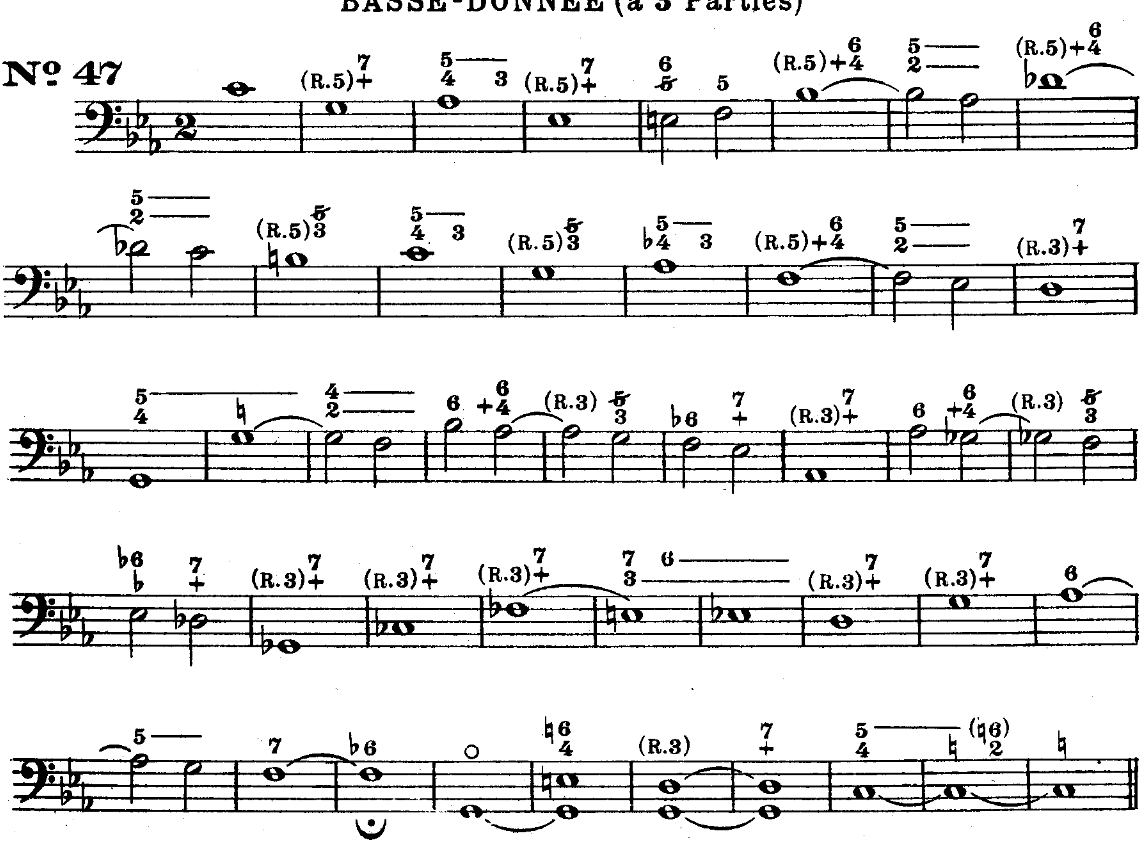


Retards

Retards supérieurs dans l'acc. de 7ème de Dominante

BASSE-DONNÉE (à 3 Parties)

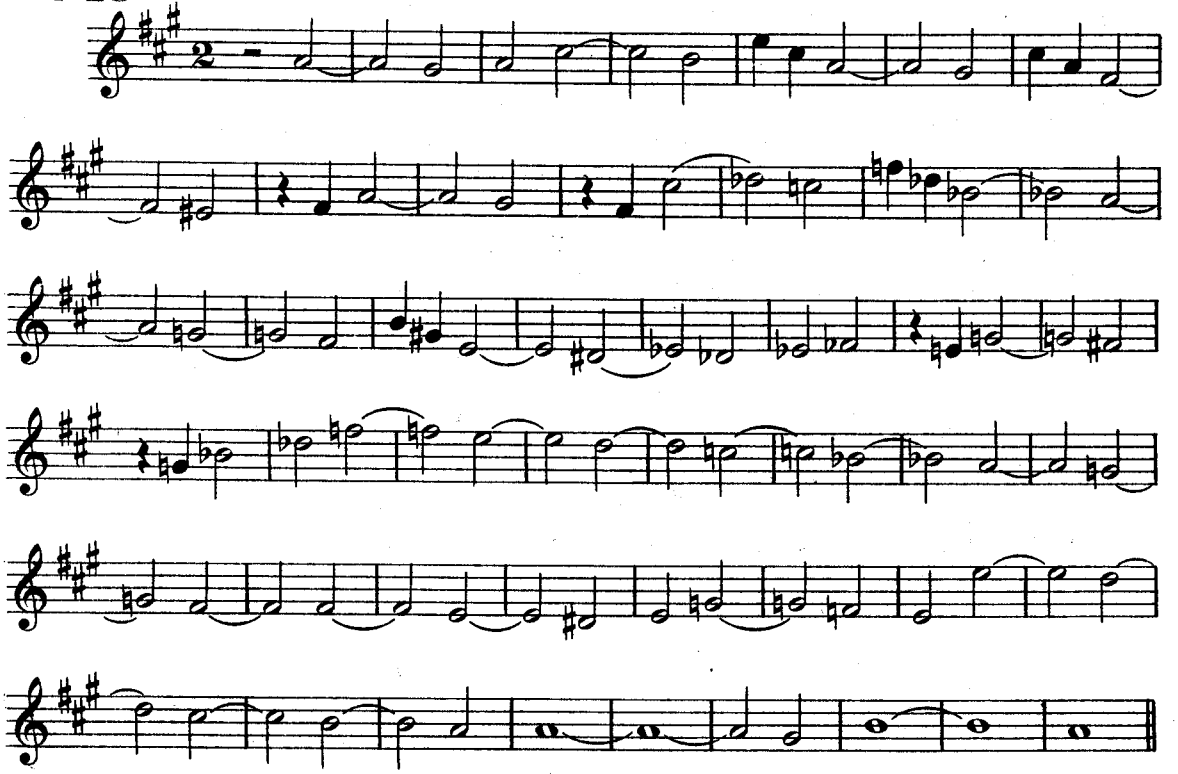
Nº 47



Retards supérieurs dans les acc. de 7ème de Sensible et dim.

Nº 48

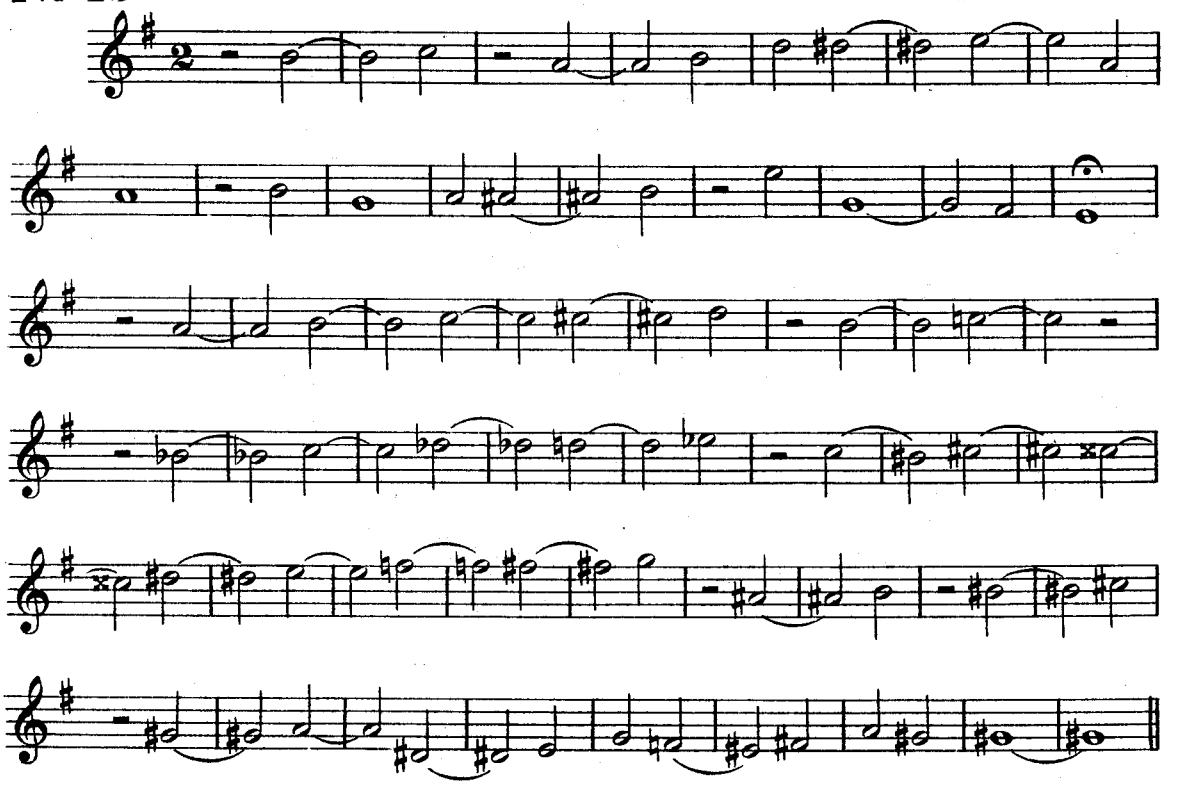
CHANT-DONNÉ



Retards inférieurs

Nº 49

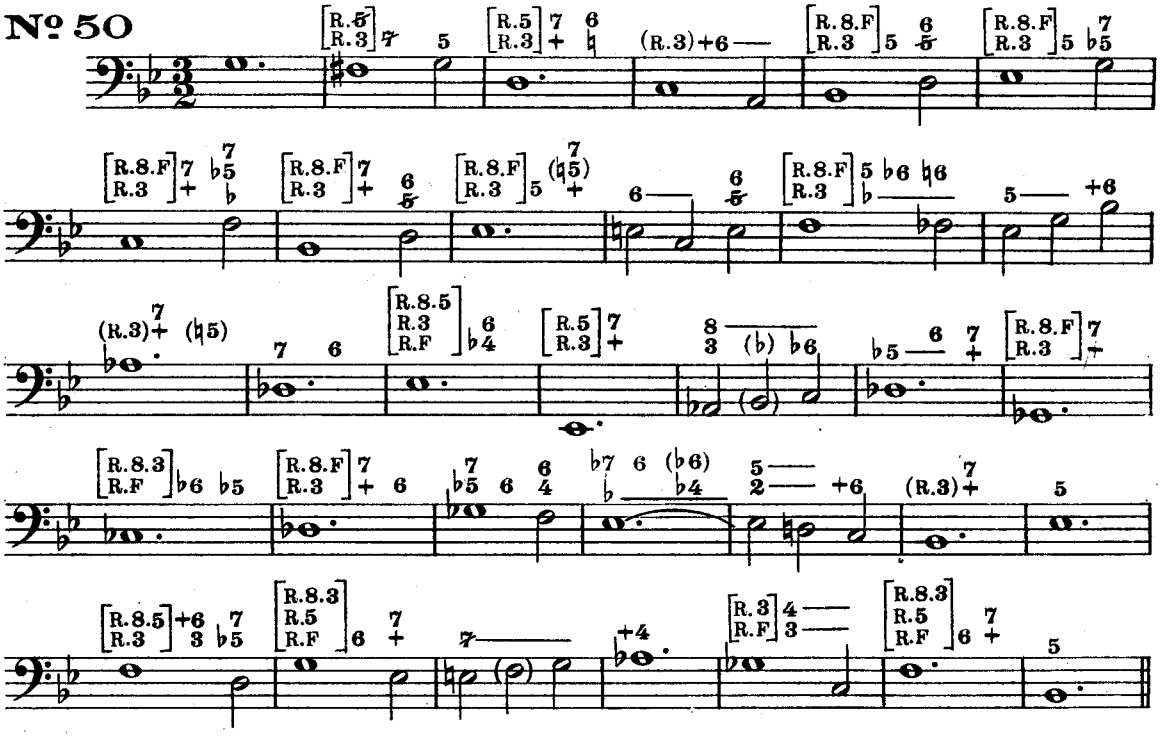
CHANT-DONNÉ



Retards simultanés

BASSE-DONNÉE

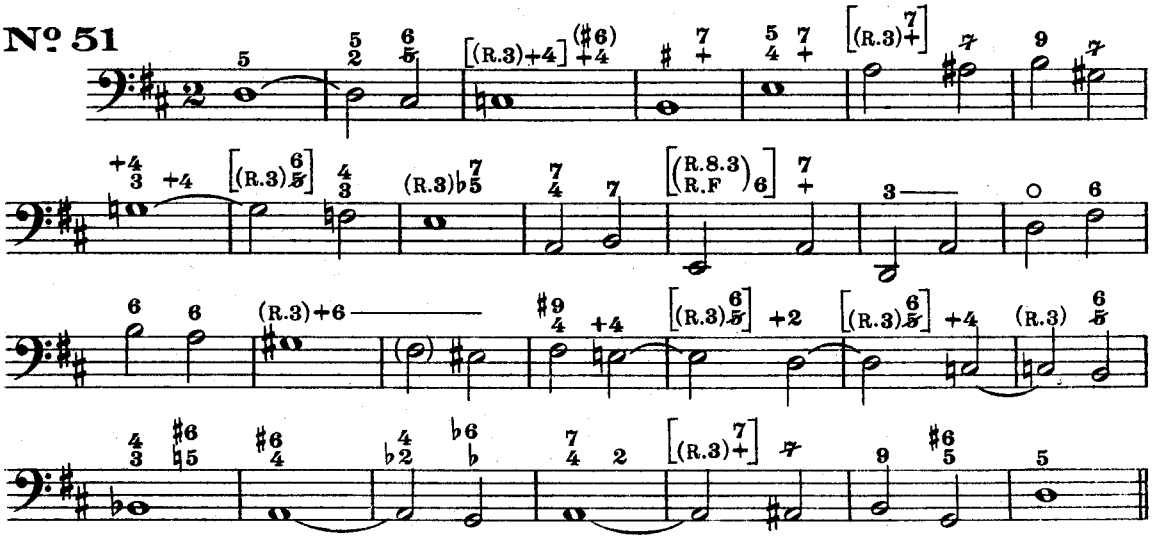
Nº 50



Résolution irrégulière des Retards

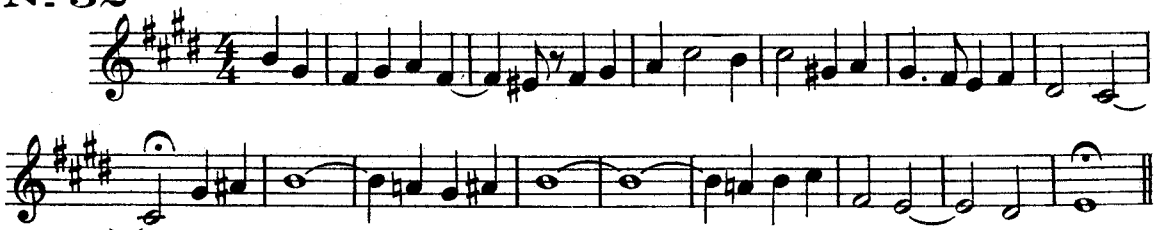
BASSE-DONNÉE

Nº 51



CHANT-DONNÉ

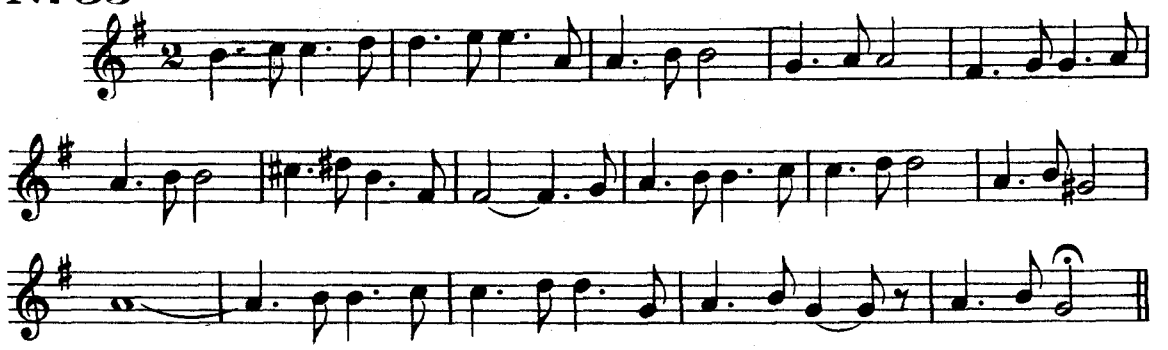
Nº 52



Anticipations

CHANT-DONNÉ

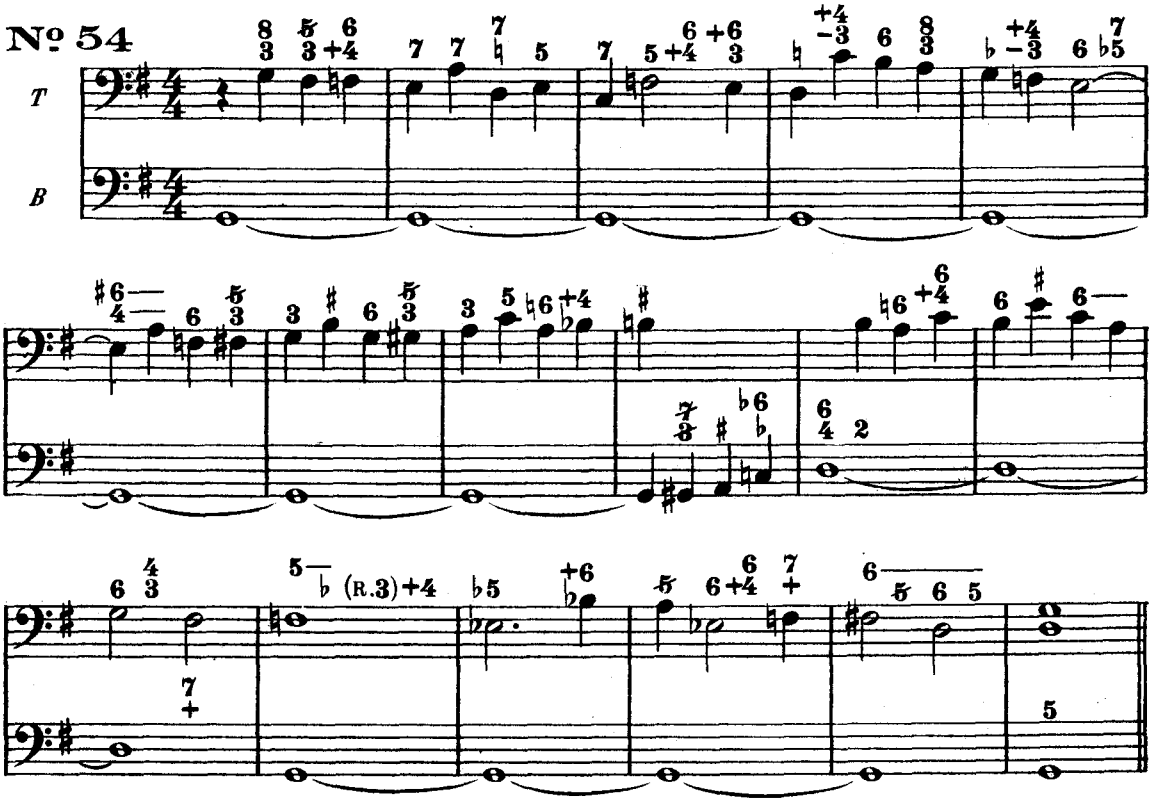
Nº 53



Pédales

BASSE-TÉNOR

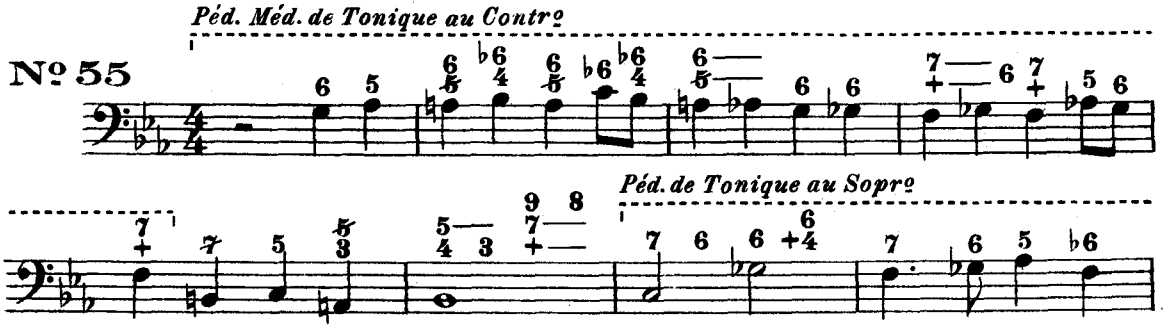
Nº 54

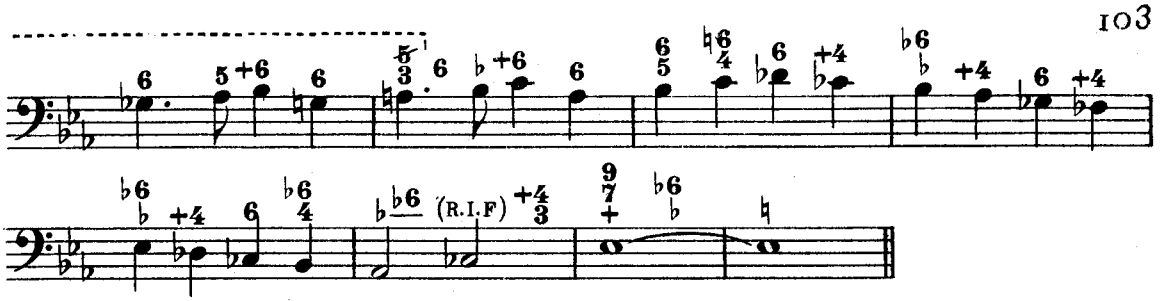


BASSE (à 3 parties)

Péd. Méd. de Tonique au Contre

Nº 55

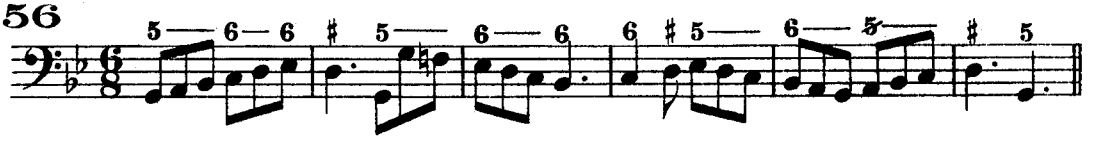




Notes de Passage

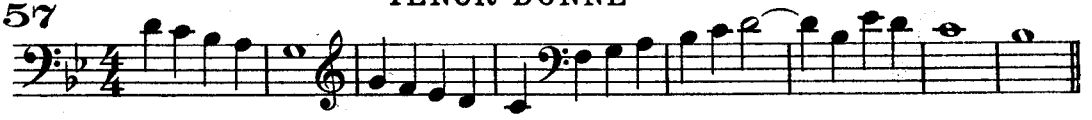
BASSE-DONNÉE

Nº 56



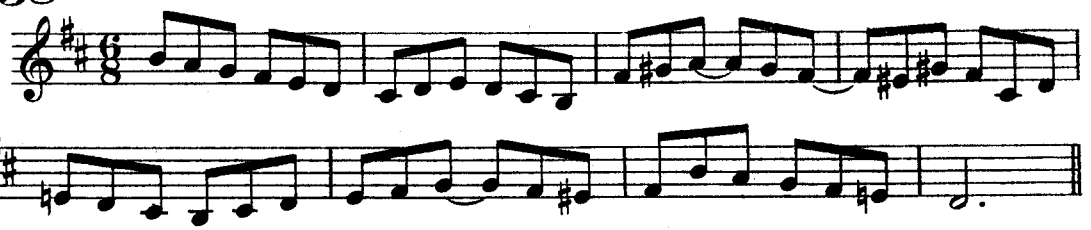
TÉNOR-DONNÉ

Nº 57



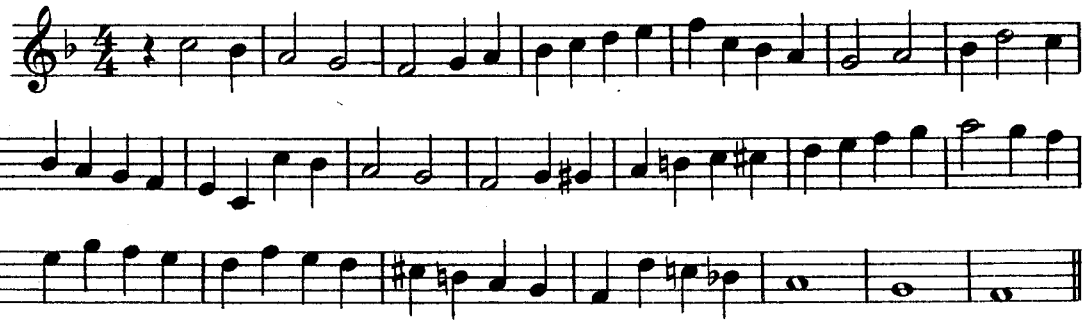
CONTRALTO-DONNÉ

Nº 58



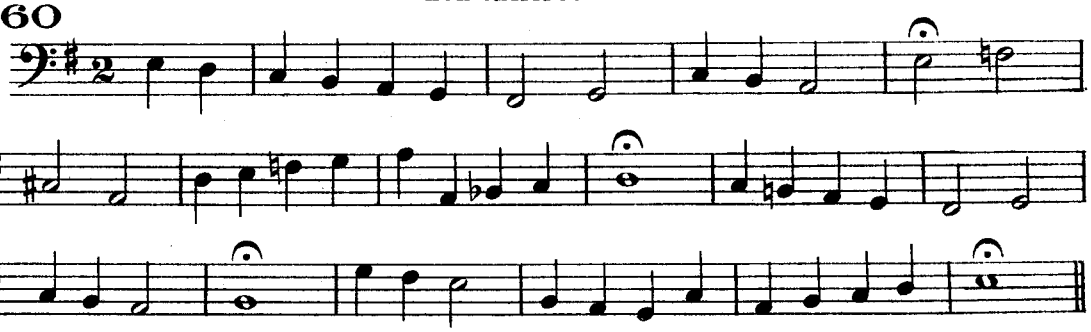
CHANT-DONNÉ

Nº 59



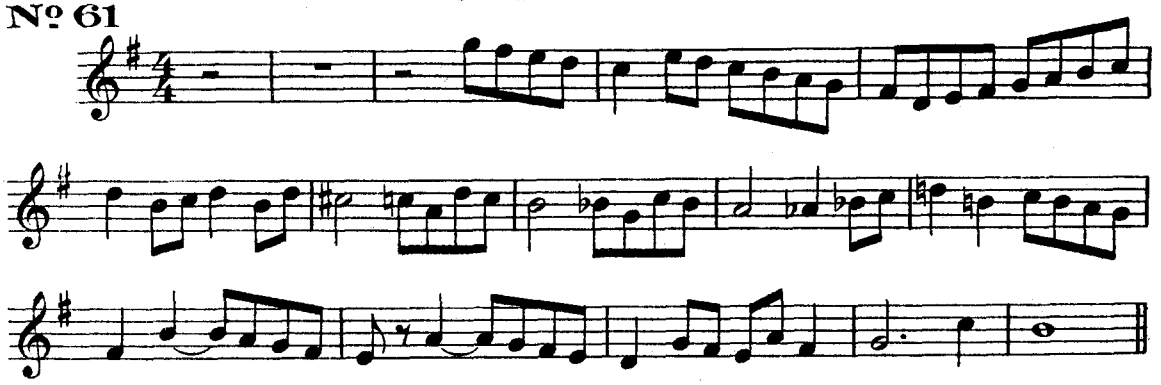
BASSE-DONNÉE
non chiffrée

Nº 60



CHANT-DONNÉ

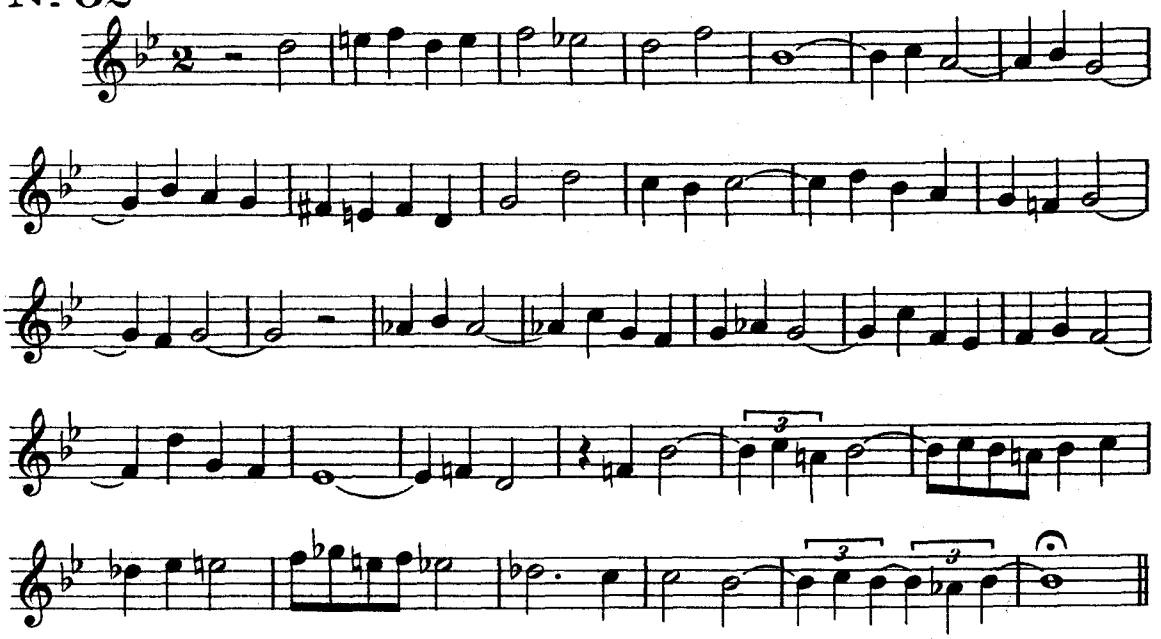
Nº 61



Broderies

CHANT-DONNÉ

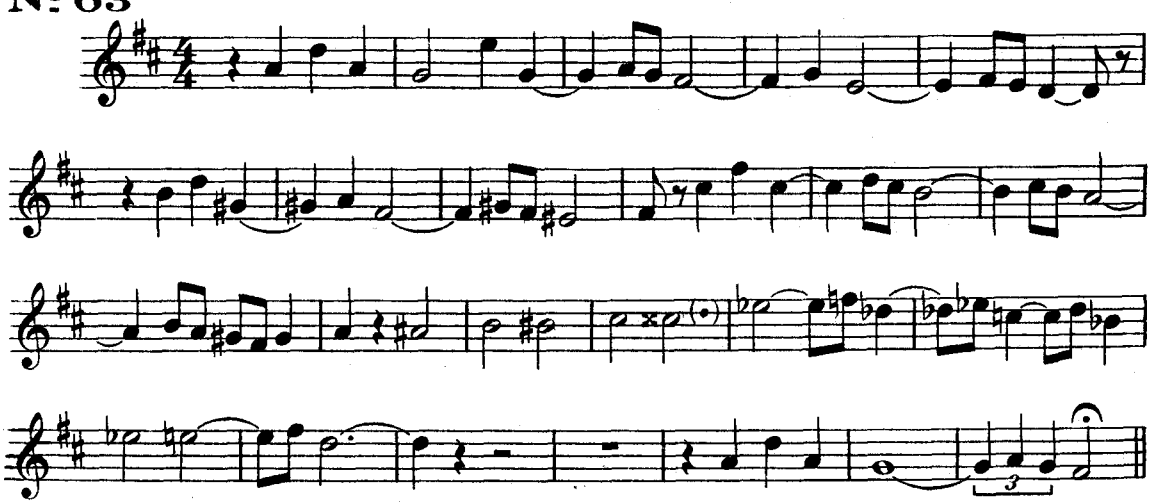
Nº 62



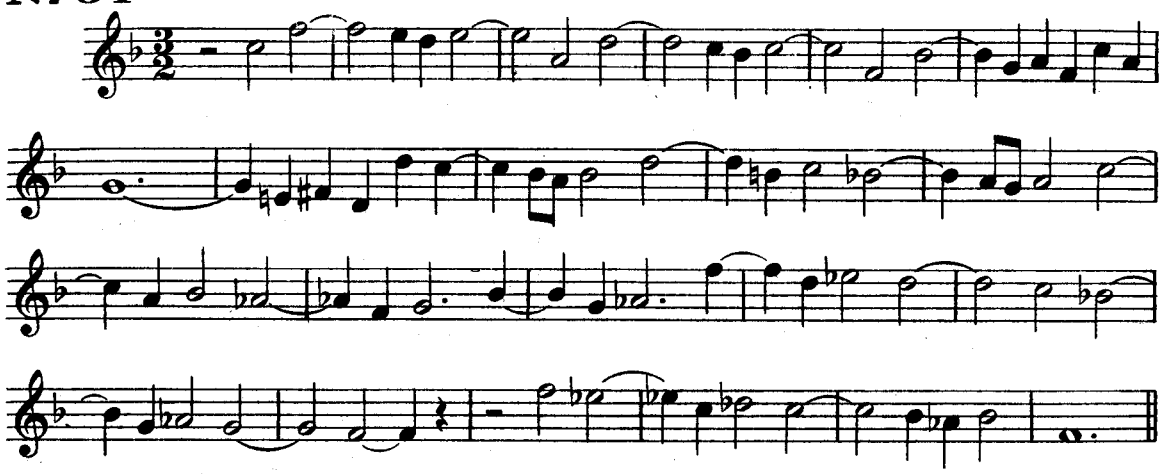
Broderies dans les Retards

CHANTS-DONNÉS

Nº 63



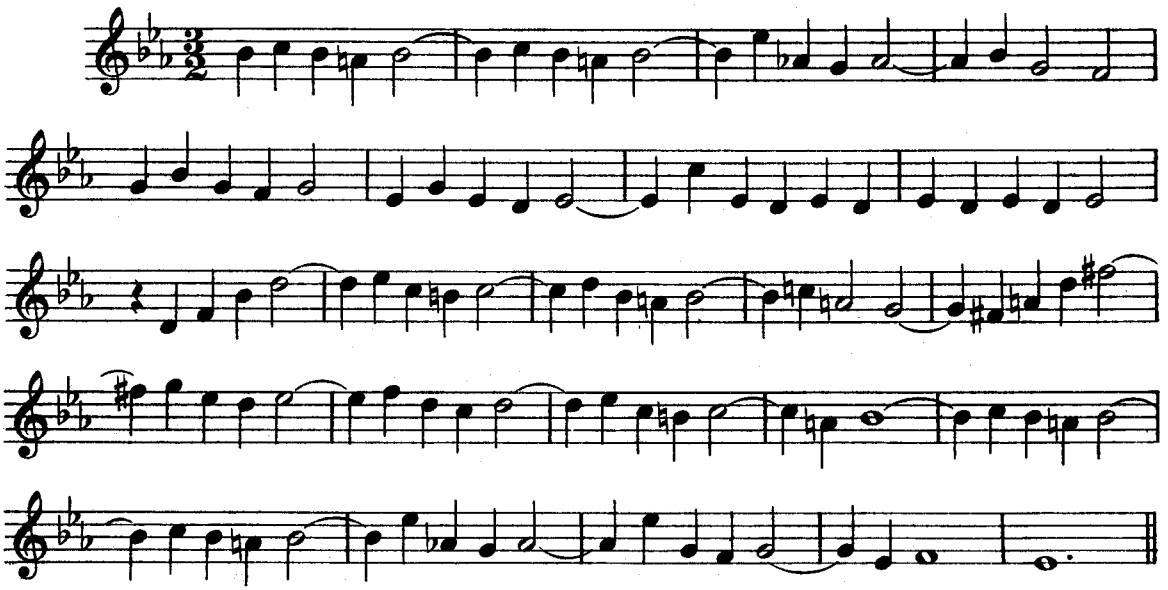
Nº 64



Emploi général des Broderies

CHANT-DONNÉ

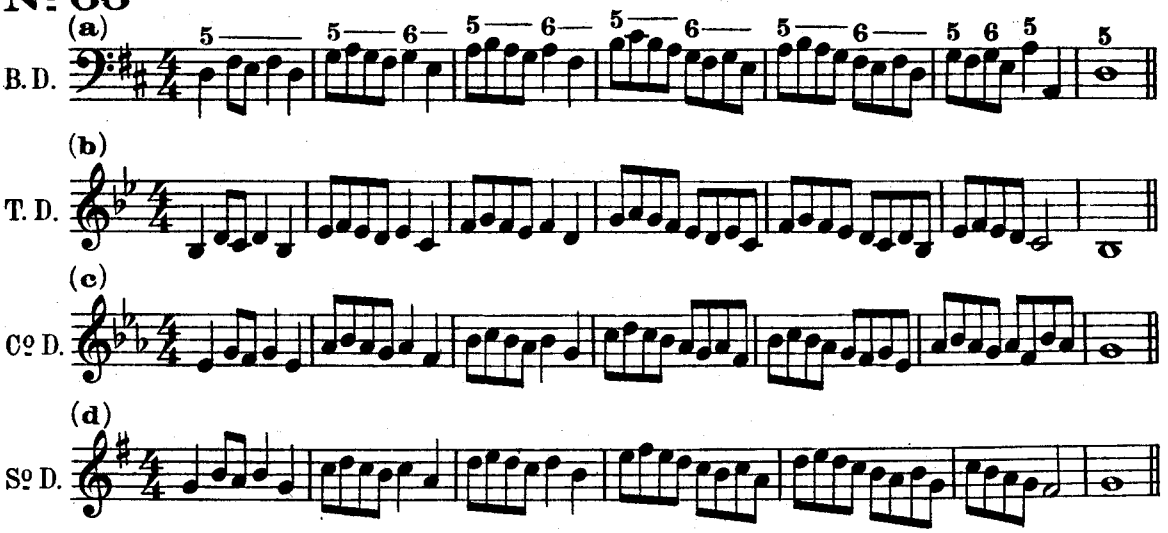
Nº 65



Broderies et Notes de Passage

THÈME donné successivement à chacune des 4 Parties

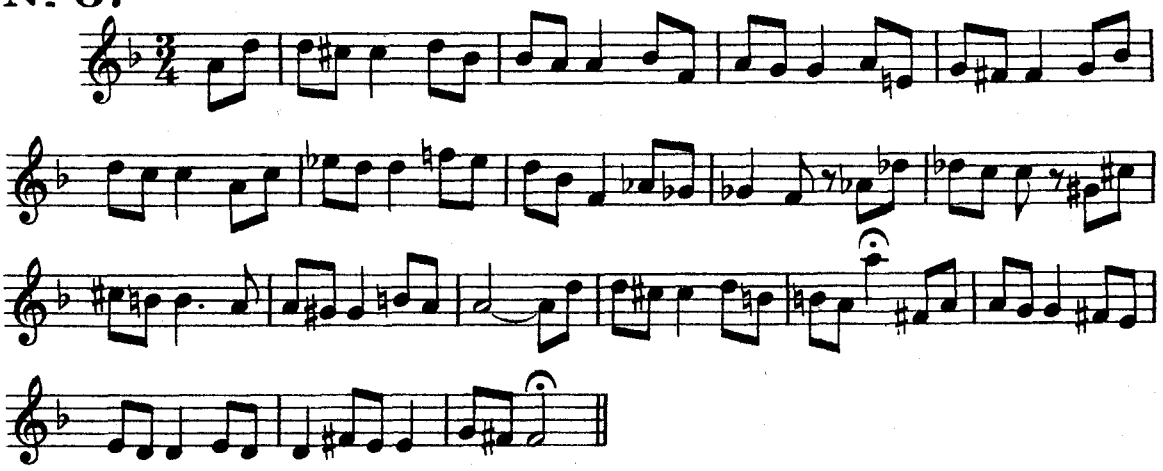
Nº 66



Appogiatures

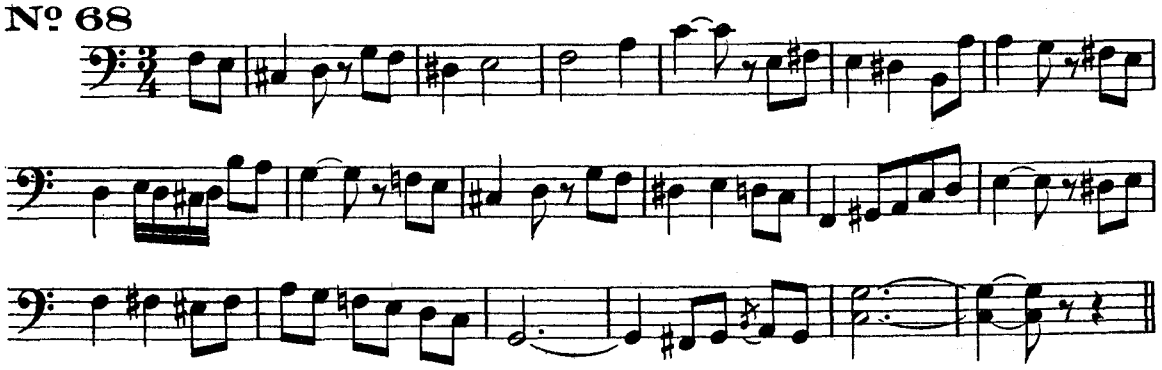
CHANT-DONNÉ

Nº 67



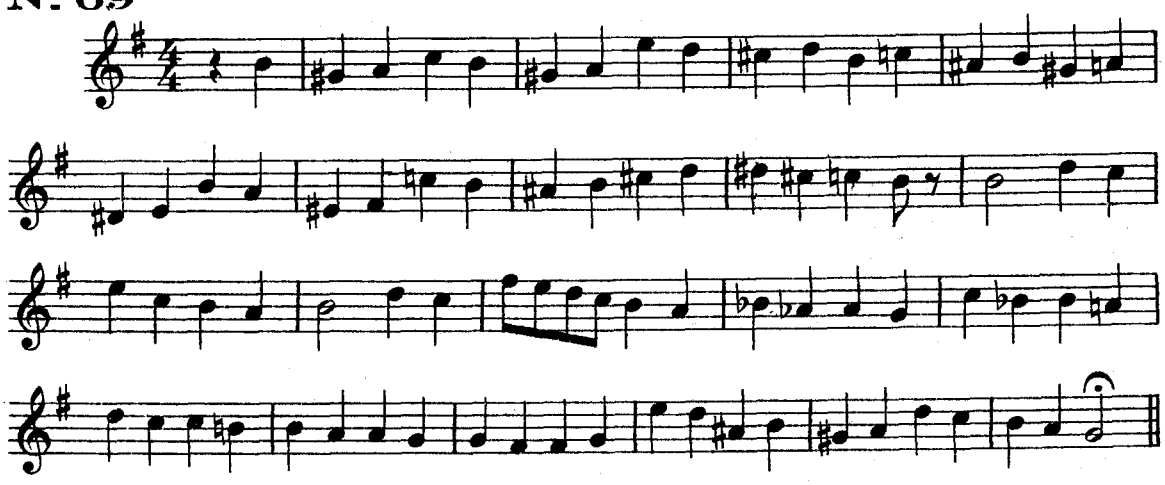
BASSE-DONNÉE

Nº 68



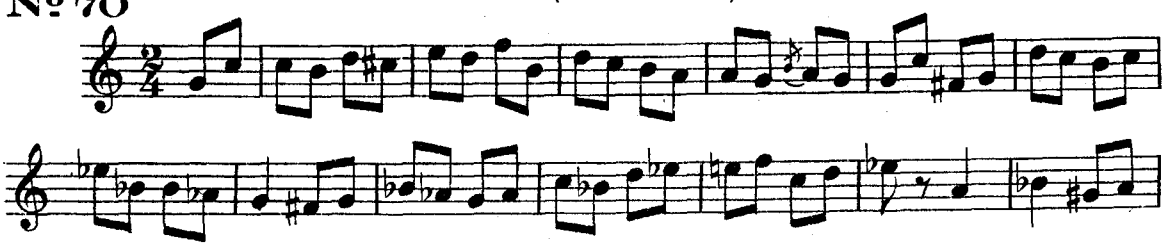
CHANT-DONNÉ

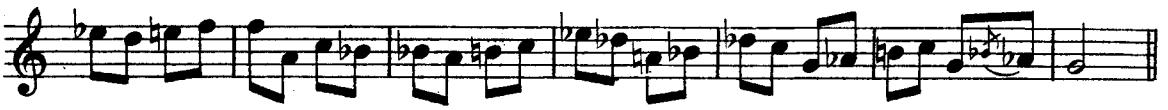
Nº 69



CHANT-DONNÉ (à 3 Parties) T. C. S.

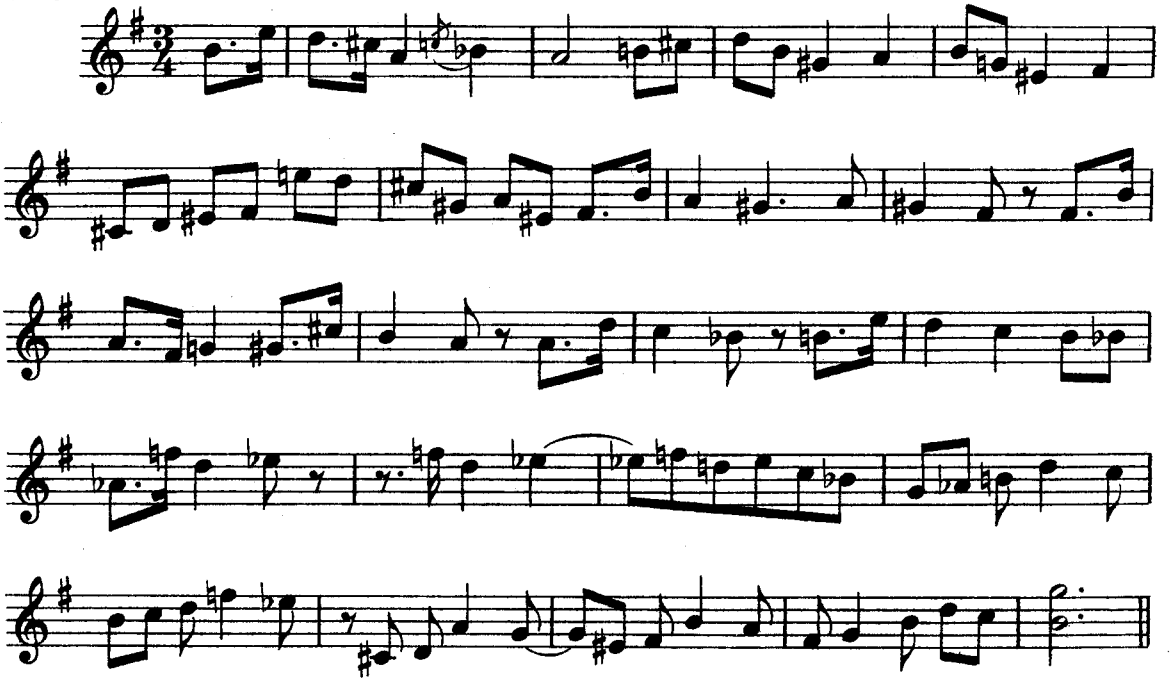
Nº 70





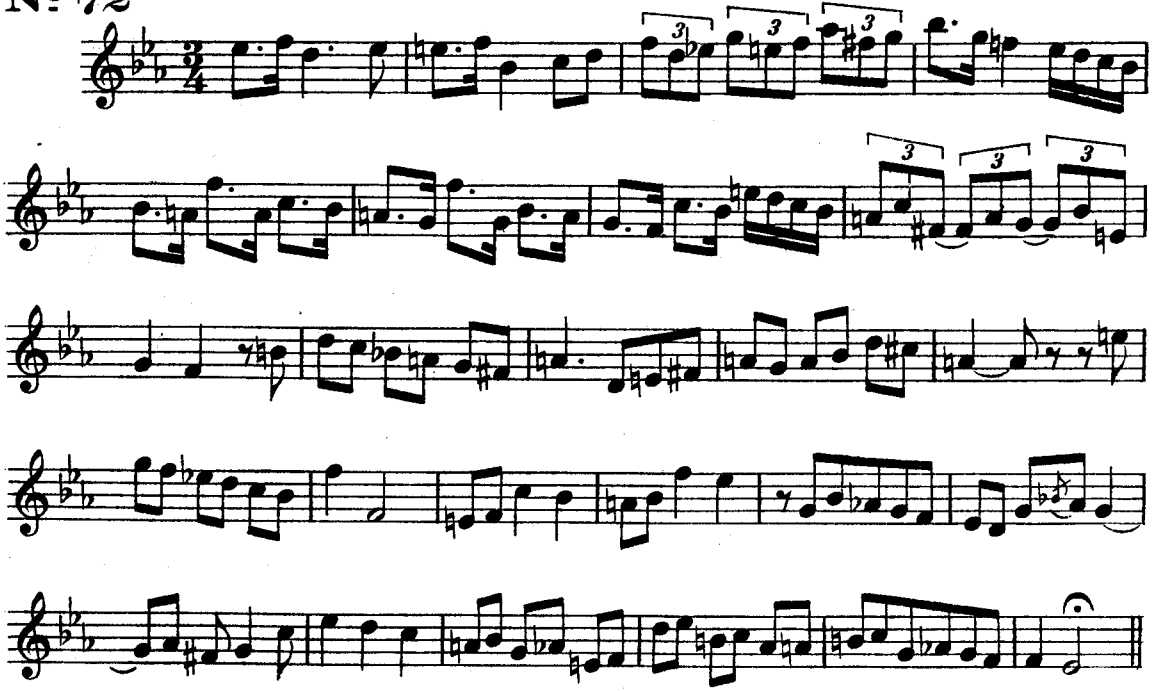
CHANT-DONNÉ

Nº 71



CHANT-DONNÉ

Nº 72



Fin

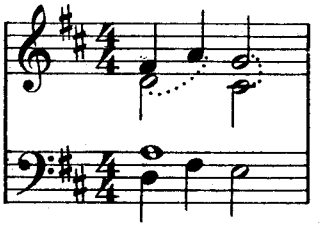
EXTENSIONS et LICENCES

1 - Quintes consécutives

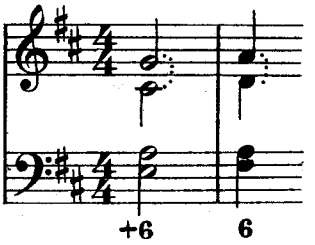
a) ***Deux 5tes consécutives*** sont permises lorsque la ***seconde*** est ***diminuée.*** *EX. 1*

b) ***Deux 5tes consécutives*** dont la ***première*** est ***dim.*** et la ***seconde juste*** peuvent être tolérées, notamment dans la résolution de l'***acc. +6*** sur l'***acc.*** de ***6te*** du ***III^{ème} degré.*** *EX: 2*

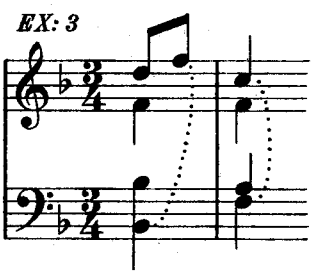
EX: 1



EX: 2



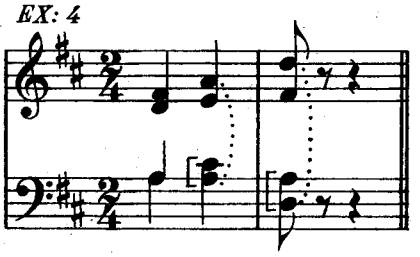
EX: 3



c) ***Deux 5tes justes consécutives*** peuvent être tolérées lorsqu'elles résultent d'un ***mouvement contraire.*** *EX: 3*

2 - Octaves consécutives

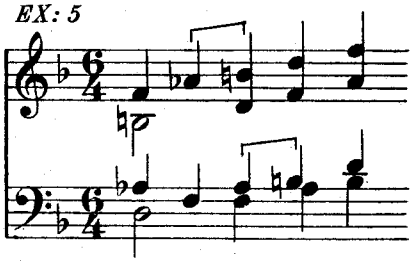
EX: 4



Les ***deux 8^{ves} consécutives*** produites entre la ***Basse*** et le ***Soprano*** et résultant du mouvement simultané –et ***contraire***– de ces deux parties de la ***Dominante*** à la ***Tonique*** sont permises dans la ***Cadence Parfaite finale.*** *EX: 4*

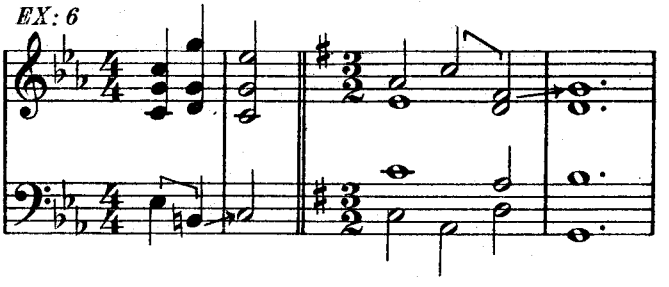
3 - Intervalles Mélodiques

EX: 5



a) Au cours du changement de ***Position*** ou d'***État*** d'un accord, tous les ***intervalles mélodiques*** sont praticables. *EX: 5*

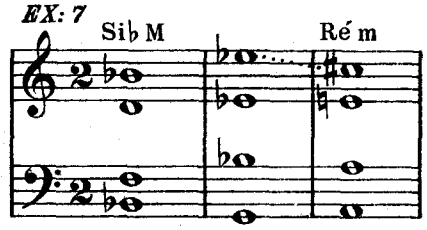
EX: 6



b) Les ***intervalles mélodiques descendants*** de ***4te dim.*** et de ***5te dim.*** sont permis lorsqu'ils aboutissent à la ***Sensible,*** celle-ci montant ensuite à la ***Tonique.*** *EX: 6*

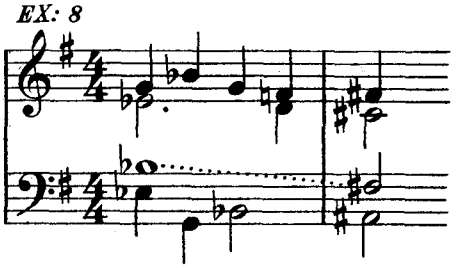
c) Les *intervalles mélodiques* de $7^{ème}$ ou excédant l'8^{ve}, ainsi que les divers *intervalles mélodiques aug.* ou *dim.* sont autorisés, d'une manière générale, lorsqu'on les emploie, avec intention, ***dans un but expressif*** et à une partie chantante.

EX: 7



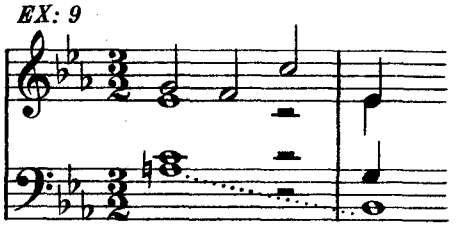
d) Certains ***intervalles mélodiques aug.*** ou *dim.* sont autorisés, notamment à la ***Basse*** et au ***Soprano*** procédant en valeurs longues pour atteindre une ***note modulante.*** *EX: 7*

EX: 8



e) Les *intervalles mélodiques augm.* ou *dim.* résultant d'un ***changement enharmonique*** ne sont pas fautifs. *EX: 8*

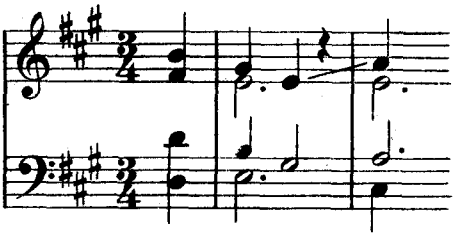
EX: 9



f) Tout *intervalle mélodique* –y compris la $9^{ème}$– peut devenir praticable entre deux notes séparées par un ***silence.*** *EX: 9*

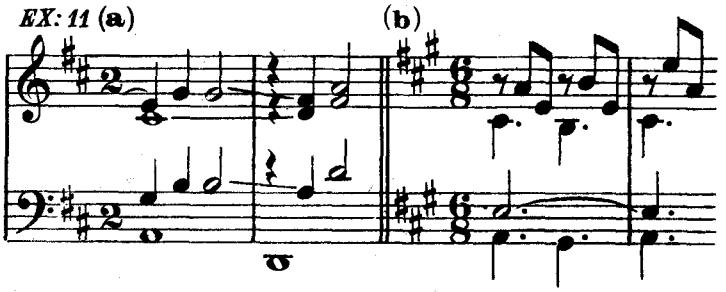
4–Silences

EX: 10



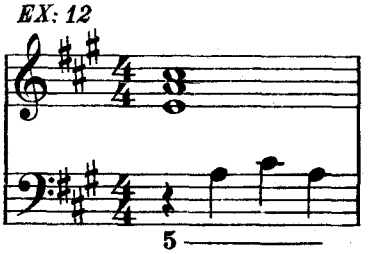
a) Toute note suivie immédiatement, sur un ***temps faible*** ou sur la ***partie faible d'un temps,*** d'un *silence* de courte durée doit être considérée, sous le rapport de l'enchaînement, comme une ***note tenue.*** *EX: 10*

EX: 11 **(a)** **(b)**



b) Toute note immédiatement précédée, sur un ***temps fort*** ou sur la ***partie forte d'un temps,*** d'un *silence* de courte durée doit être considérée, pour l'enchaînement et l'analyse, comme ***figurant réellement*** à la place de ce ***silence.*** *EX: 11*

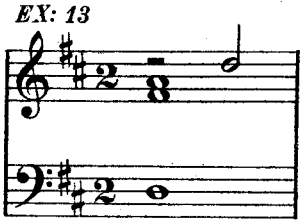
EX: 12



c) Le ***chiffrage*** inscrit au-dessus d'un *silence* figurant à la ***Basse*** s'applique à la note qui suit immédiatement ce ***silence.*** L'accord désigné doit être réalisé comme si la note de ***Basse*** occupait réellement la place marquée par le *silence.* *EX: 12*

d) Lorsqu'une mesure débute par un *silence* au *Chant-donné,* les parties d'accompagnement doivent attaquer l'*accord* sur *le 1er temps. EX: 13 et 11* (**b**)

EX: 13

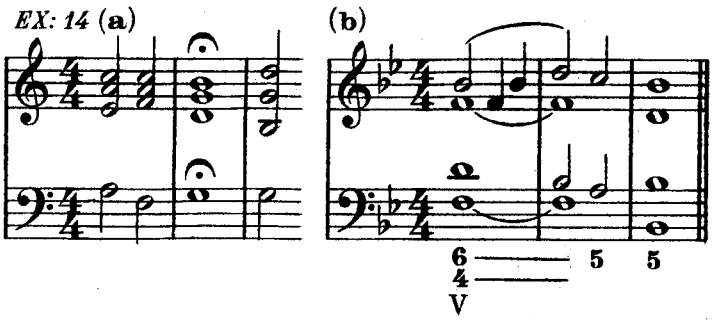


5 - Accord Répété ou Prolongé

a) L'accord sur lequel une phrase vient de se terminer peut être *répété,* sur *le même degré,* au début de la phrase suivante. *EX: 14* (**a**)

b) La durée du même accord peut être prolongée *au delà de la barre de mesure* quand ce maintien a pour but de suspendre ou d'élargir un effet harmonique.

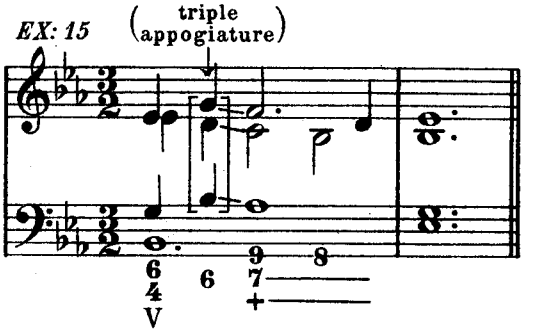
EX: 14 (**a**) (**b**)

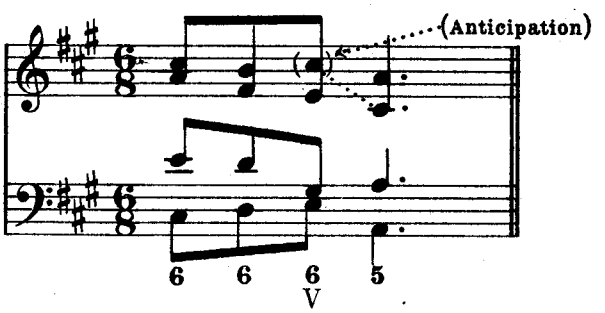


6 - Accord de 6te

Sur les *Ier* et *Vème degrés,* l'*accord de 6te* doit être interprété comme un *effet* équivoque résultant de l'emploi de *notes mélodiques* ou *étrangères à l'harmonie. EX: 15*

EX: 15

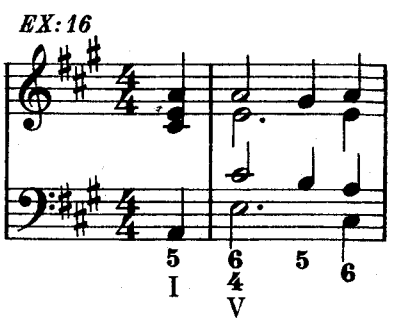




7 - Accord de 4te et 6te

a) Au début ou dans le cours d'une phrase, l'*acc. de 4te et 6te* de *Dominante* immédiatement précédé de l'*acc. Parfait* de la *Tonique* ou de l'*acc. de 6te* du *IIIe degré* et suivi de l'*acc. de 5te* du *Vème degré* doit être assimilé à un *acc. de 4te et 6te de Cadence. EX: 16*

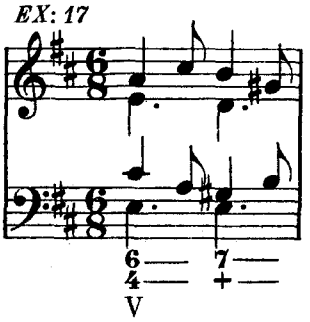
EX: 16



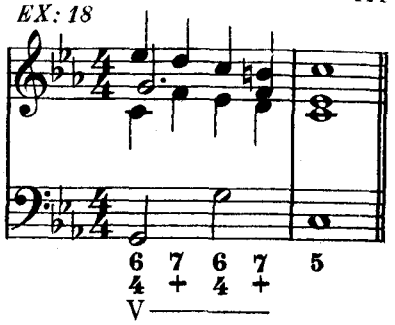
b) L'*acc. de 4te et 6te de Cadence* peut subir un ou plusieurs changements de *Position. EX: 17*

c) L'*acc.* $\frac{7}{+}$ peut intervenir entre *deux positions* successives de l'*acc. de 4te et 6te de Cadence. EX: 18*

EX: 17

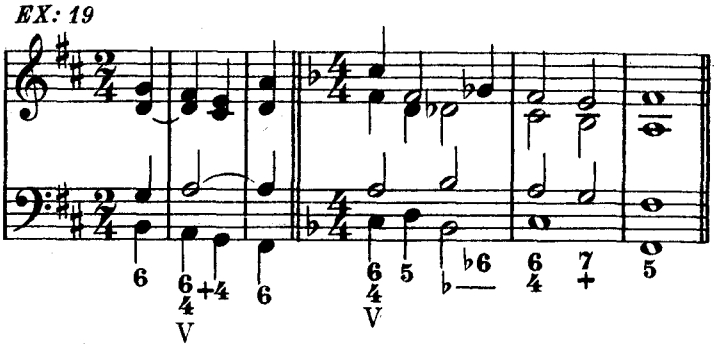


EX: 18



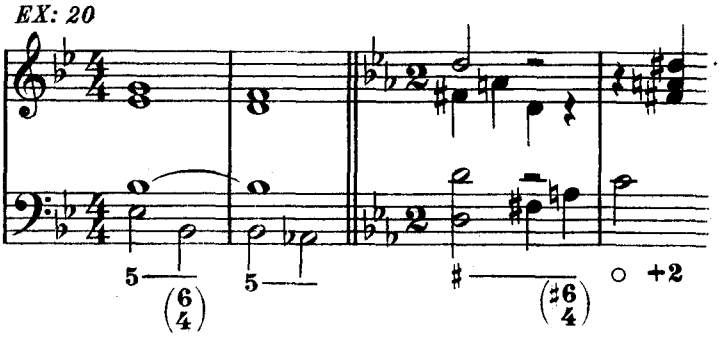
d) En dehors de son enchaînement naturel avec les *acc. de 5te* ou de *7ème de Dom. Fondl* ou avec les *acc. de 11ème* et de *13ème de Tonique,* l'*acc. de 4te et 6te de Cadence* peut précéder immédiatement un certain nombre d'autres accords appartenant soit à sa propre gamme, (*acc. 2 –Vème deg.–, acc. +4 –IVème deg.–, acc. 5 ou 6 –VIème deg.–* etc.), soit à une gamme différente. Ces enchaînements exceptionnels impliquent généralement l'immobilité de la *Basse* ou le déplacement *conjoint* de celle-ci et pourraient être considérés comme des *"résolutions évitées"* de l'*acc. de 4te et 6te*. Ils ont pour effet soit de différer ou de suspendre ou même d'éviter la conclusion prévue de la *Cadence,* soit d'en détourner le cours vers une autre tonalité. *EX: 19*

EX: 19



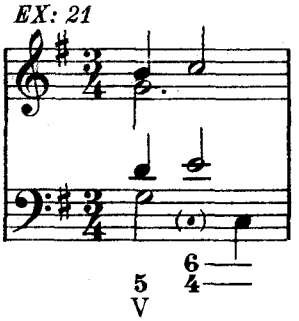
e) L'*acc. de 4te et 6te* résultant, *sur un temps faible,* du déplacement *arpégé* d'un *battement* ou d'un *dessin rythmique intentionnel* de la *Basse* peut être dépourvu de fonction harmonique. *EX: 20*

EX: 20



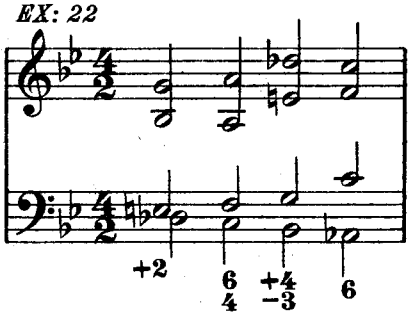
f) L'*acc. de 4te et 6te* de *Dominante* prend, en certaines circonstances, le sens d'un *acc. parfait de Tonique* dont la *Fondamentale* serait *sous-entendue. EX: 21*

EX: 21



g) En dehors des formules où son emploi a été primitivement prévu, (A, page 17) l'*acc. de 4te et 6te* doit être interprèté comme un *accord de Passage* toutes les fois qu'il s'intercale, par *mouvement conjoint de la Basse,* entre *deux accords,* même de nature ou de tonalité différentes. *EX: 22*

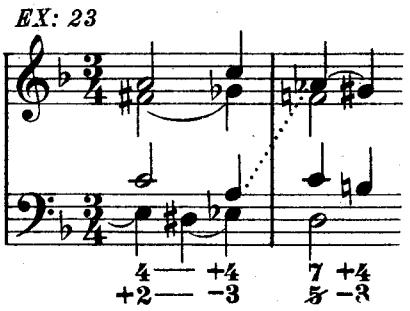
EX: 22



8-Changement chromatique

Le *changement chromatique* intéressant l'une des notes au cours de l'enchaînement de deux accords peut, dans certaines circonstances, *(reproductions de Marches, Modulation),* ne pas s'effectuer à la *même partie. EX: 23*

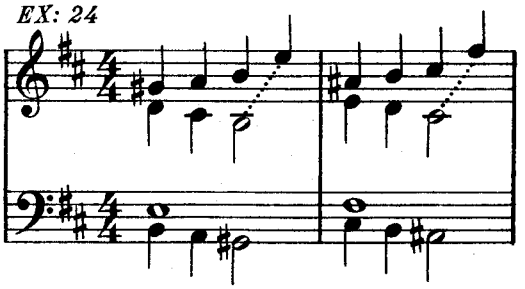
EX: 23



9-Écart entre les Voix

L'écart momentané de *plus d'une 8ve* entre le *Ténor* et le *Contralto,* d'une part, et le *Contralto* et le *Soprano,* d'autre part, est admis quand il a pour but d'éviter une brusque saute de la *Position,* notamment lors d'un déplacement important du *Soprano. EX: 24*

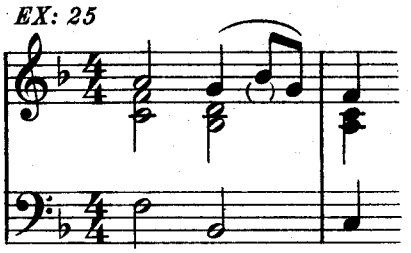
EX: 24



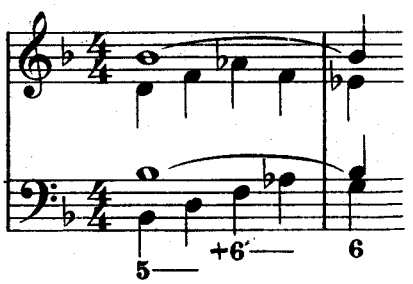
10-Suppression de Notes

a) Au cours de certains changements de *Position* ou d'*État* provoquant le déplacement *arpègé* d'*une* ou de *deux* parties et dans le but d'éviter une agitation inutile des autres parties, on a parfois recours à l'*élision* d'une des notes intégrantes essentielles de l'accord, notamment de la *3ce* des *acc. de 5te* et de *7ème de Dom.,* la *4te* ou la *6te* de l'*acc.* de *4te et 6te. EX: 25*

EX: 25

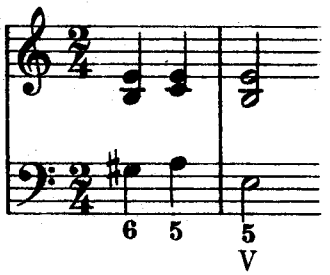


Ces élisions ne se pratiquent, en général, que sur les *temps faibles* ou sur les *parties faibles des temps.* Elles ne doivent pas modifier ni rendre incertain, pour l'oreille, le *caractère* de l'accord auquel on les applique: soit que l'*élision* suive ou précède immédiatement l'é-



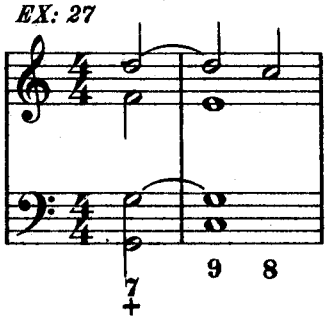
mission de l'*acc. complet,* soit que les éléments *constitutifs* de cet accord figurent successivement aux diverses voix ou soient répartis dans un *même dessin, (arpège, battements),* soit enfin que les parties restant en présence suffisent pour identifier, *sans équivoque* possible, sa *structure* et sa *fonction.*

EX: 26



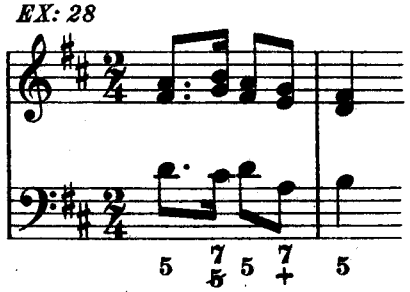
b) La *suppression* de la *3ce* est pratiquée dans certains cas, sur le *temps fort,* dans la réalisation des *acc.* de *5te* de *Tonique* et de *Dominante. EX: 26*

EX: 27



c) La *préparation* d'un *Retard* peut motiver la *suppression* de la *3ce (Sensible)* dans la réalisation de l'*acc. de 7ème de Dominante. EX: 27*

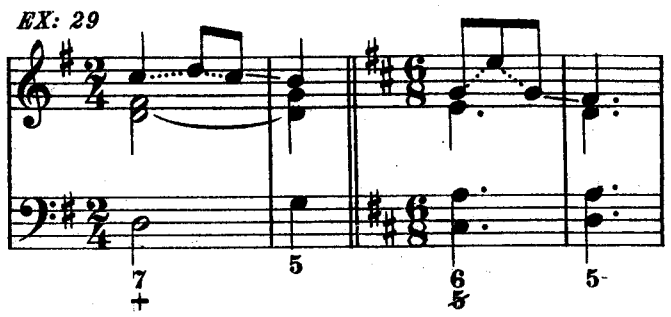
EX: 28



d) La *suppression* de la *3ce (Sensible)* de l'*acc. de 7ème de Dominante* se pratique fréquemment dans la *réalisation à 3 voix. EX: 28*

11–Résolution de la 7ème

EX: 29

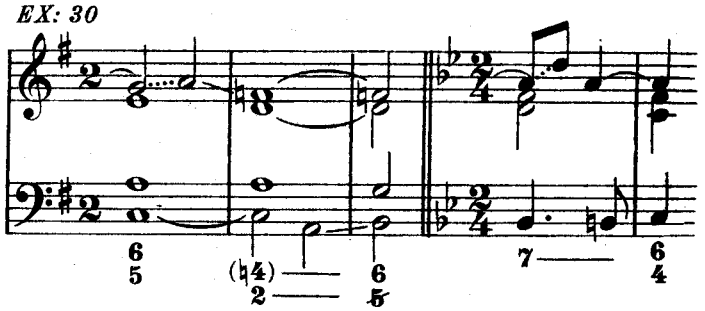


a) Dans l'*acc. de 7ème de Dom. fondamental* ou *renversé,* la *7ème* peut, avant de se résoudre, soit se diriger sur la *5te,* soit *remonter* à la *Fondamentale,* ou encore effectuer *successivement* ce double mouvement. Ce déplacement ne constitue pas une *résolution.* Il n'entraîne aucune modification des autres parties. *EX: 29*

b) La licence ci-dessus s'applique également aux *accords* de *7ème*. Dans ces derniers la *7ème* peut, en outre, passer par la *3ce* avant de se résoudre. *EX: 30*

c) Dans la *résolution naturelle* de l'*acc. +6* sur l'*acc. de 6te du IIIème deg.*, la *7ème* peut *exceptionnellement, monter* d'une *2de*, même si elle figure à une autre partie que le *Ténor*. *(cf. EX: 2)*

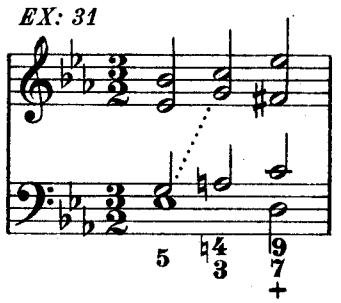
EX: 30



12 - Préparation de la 7ème

a) La *préparation* de la *7ème* peut, *exceptionnellement*, s'effectuer à *une autre partie*. *EX: 31*

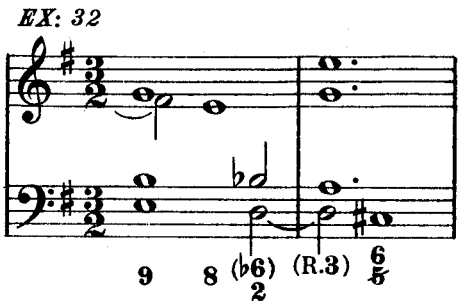
EX: 31



b) Dans l'*acc. de 7ème du IIème degré*, on peut se dispenser de *préparer* la *7ème*. *EX:32*

(N.B.) On remarquera, à ce sujet, l'identité de son de l'*accord de 7ème du IIème degré* du *mode min.* et de l'*accord de 7ème de Sensible*.

EX: 32



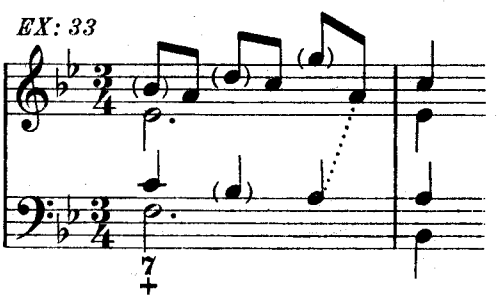
13 - Accord Final

Un morceau peut s'achever sur l'*acc. parfait de Dominante*. Dans la pratique, cette terminaison a un caractère *suspensif* et implique l'*enchaînement* avec le morceau suivant.

14 - Doublement de la Sensible

Sur la *partie faible d'un temps* et avec une *note brève*, le *doublement* de la *Sensible* résultant d'un déplacement mélodique est admis. *EX: 33*

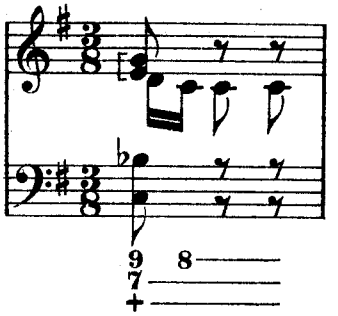
EX: 33



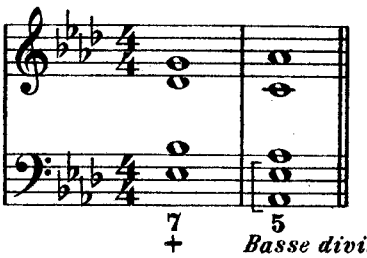
15 - Division de Parties

a) La *division* d'une des *parties* se pratique fréquemment dans l'*accord final* lorsque, par suite d'une exigence quelconque d'enchaînement, la réalisation normale à *4 parties* nécessiterait l'élimination de l'un des éléments de cet accord. *EX: 34*

EX: 34

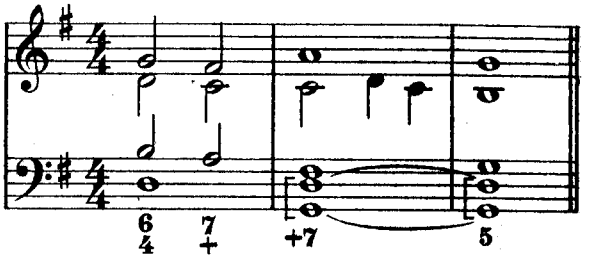


EX: 35



b) Lorsqu'on fait momentanément appel à une *division* de *parties* pour réaliser certains *accords dissonants, (acc. de 9ème, 11ème, 13ème)*, cette *division* doit être maintenue, *aux mêmes voix,* dans l'*accord de résolution. EX: 36*

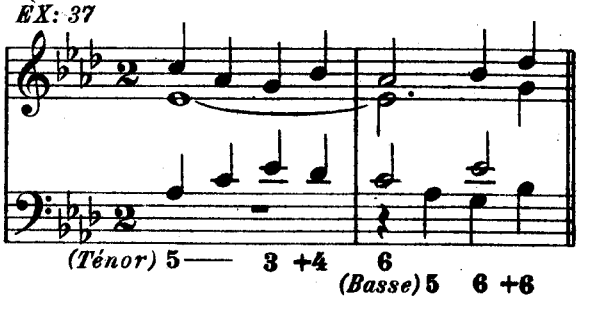
EX: 36



16 - Réduction à 3 ou 2 voix

La *réduction momentanée* à *trois* ou même *deux voix* du dispositif d'écriture peut se pratiquer, soit au début, soit au cours d'un devoir normalement réalisé *à 4 parties.* En l'absence de la *Basse,* c'est la *partie la plus grave* de celles restant en présence qui est *chiffrée* et tient lieu de *Basse. EX: 37*

EX: 37



YVES MARGAT

Exercices Préparatoires à l'Etude de l'Harmonie

(1re Série) Net :

RÉALISATIONS des Exercices Préparatoires à l'Etude de l'Harmonie

(1re Série) Net :

Ces "*Exercices préparatoires*" ont pour double but : de faciliter, d'une part, l'accès de l'Harmonie aux élèves qui se proposent d'en poursuivre l'étude approfondie et de permettre, par ailleurs, à tout musicien, soucieux d'enrichir son bagage technique, de s'initier rapidement au vocabulaire, à l'orthographe et à la syntaxe harmoniques.

Ils mettront le futur harmoniste à même de procéder à un premier inventaire des accords qu'il sera appelé à employer, d'en fixer la configuration particulière, le nom, le chiffrage et la position tonale dans sa mémoire, enfin, de résoudre à l'avance les difficultés primaires de la *Réalisation* et de *l'Enchaînement*.

Ainsi, rigoureusement limité dans son objet, cet abrégé de grammaire harmonique pourra prendre place entre le Solfège dont il prolongera et complètera l'enseignement et le Traité auquel il servira de préface.

Exercices Préparatoires à l'Etude de l'Harmonie

(2me Série) Net :

RÉALISATIONS des Exercices Préparatoires à l'Etude de l'Harmonie

(2me Série) Net :

Cette 2me série d'exercices a pour objet *l'Enchaînement* des accords dont la *Formation*, le *Chiffrage* et la *Réalisation* ont été précédemment étudiés dans la 1re série *d'Exercices préparatoires*.

Les deux séries peuvent, au gré des élèves ou selon l'avis de leur Maître, être réalisées soit *successivement*, soit *parrallèlement* : les exercices d'Enchaînement concernant chaque accord intervenant, en ce dernier cas, immédiatement après les exercices de Formation et de Réalisation intéressant ce même accord.

Les exercices de cette 2me série sont essentiellement des exercices d'écriture.

TRAITÉ DE L'HARMONIE CLASSIQUE

Net :

Ce traité d'Harmonie s'adresse aux élèves qui possèdent déjà les premières notions de cette science, notions consignées par ailleurs dans les deux séries *d'Exercices Préparatoires de l'Etude de l'Harmonie*.

Les règles concernant la *constitution, la réalisation et l'enchaînement* des accords classés y sont formulées et de nombreux exercices d'application y ont permis au débutant de se familiariser avec le vocabulaire harmonique, sous toutes ses formes.

Cette première étape franchie et les difficultés primaires de l'écriture une fois surmontées, l'élève, libéré des entraves qui paralysent si souvent ses débuts, peut désormais se consacrer exclusivement à l'étude de la "*Syntaxe*" sans risquer de se heurter aux obstacles traditionnels que soulève, dans la plupart des traités, l'application prématurée de l'ensemble de la législation harmonique.

DURAND & Cie, Editeurs
4, Place de la Madeleine, PARIS